nr 3
ANUL V (51)
cinema
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI MARTIE 1967



Cadru din filmul de mare succes al lui Mircea Mureșan «Răscoala».

60 de ani de la RĂSCOALA din 1907

Există în viața fiecărui popor evenimente tragice ale căror ecouri se păstrează în conștiința generațiilor următoare, nealterate de scurgerea nemiloasă a vremii. Există evenimente care prin natura lor deosebită, prin adîncile lor semnificații umane ne obligă să revenim mereu asupra lor, descoperindu-le de fiecare dată noi sensuri și dimensiuni. Timpul — necruțător față de micile întîmplări și pasiuni — conferă acestor evenimente valoarea unor diamante, în fațetele cărora se reflectă, în întreaga sa complexitate și profunzime, spiritul unui popor. Așa ne apare azi, după șase decenii, marea răscoală care a zguduit primăvara sîngerosului an 1907. Cineaștii, tot mai sensibili față de permanențele noastre spirituale, au încercat să cuprindă pe peliculele lor, în lumina unei înțelegeri contemporane, imaginea amplă, dramatică a marii răscoale. Tema revine obsedantă în creația lui Virgil Calotescu de pildă. În 1957, regizorul realizase, cu mijloacele documentarului, un film intitulat «Pe urmele lui 1907». Anul acesta, cineastul a simțit nevoia să realizeze un nou film cu același titlu care, pe lîngă un amplu material documentar inedit, conține și numeroase mărturii ale unor participanți la răscoală, care au supraviețuit represiunii și anilor.

Spiritul acelei epoci, universul uman al acelora care au participat la evenimentele din 1907, și-au găsit o strălucită oglindire în «Răscoala», unul din cele mai valoroase filme ale cinematografiei noastre, realizat de Mircea Mureșan după romanul lui Liviu Rebreanu.

Cinematografia nu pare totuși să fi epuizat acest vast tărîm de inspirație. Credem că ochiul rotund al aparatului de filmat va mai cerceta încă multă vreme urmele răsculaților, dezvăluindu-ne în toată amploarea ei tragedia și semnificațiile acelor zile.

În perspectiva pe care ne-o oferă timpul, cei 11 mii de țărani, victime ale orînduirii acelei vremi au căpătat aura legendară a eroilor populari. De aceea istoria anului 1907 are încă ceva de împărtășit generațiilor ce vin și cinematografia va găsi întotdeauna în acest capitol de istorie națională o sursă bogată în inspirație.

COPERTA I
Julie Christie — pe care spectatorii noștri au cunoscut-o cu doi ani în urmă ca actriță de teatru cu prilejul turneului în țara noastră a Teatrului Memorial Shakespeare și apoi în popularul serial «Sfîntul» alături de Roger Moore
(Foto Unifrance)

COPERTA IV
Monica Ghiuță — tînăra actriță pe care ați văzut-o în filmul ei de debut, «Vremea zăpezilor»
(Foto A. Mihailopol)



REDACTOR ȘEF: Ecaterina Oproiu
PREZENTAREA ARTISTICĂ: George Pîrjol
PREZENTAREA GRAFICĂ: Ion Făgărășanu

VA RECOMANDĂM DIN SUMAR:

Creatorii de costume Lucia Metsch, Hortensia Georgescu, Florina Tomescu, Nelly Merola, Ileana Oroveanu, Horia Popescu la revista «Cinema» — *Colocviu realizat de Alice Mănoiu* 1
Măreția și decăderea «fan»-ilor *de Ecaterina Oproiu* 4
«Zodia fecioarei» sau permanențele mitologiei *de Călin Căliman* 6
Adnotări la cronică *de D.I. Suchianu, Ion Popescu Gopo, Mircea Mohor* 8
Cinematograful șoc *de Ov. S. Crohmălniceanu* 18
Disney *de Ion Popescu Gopo* 20
Cybulski *de M. Mihăilescu* 21
Micromonografie — Tony Richardson și Albionul furios, *de Gelu Ionescu* 27
— Hebdomadaria *de Valentin Silvestru* VI
— Tours 67 *de Mircea Alexandrescu* VII

CREATORII DE COSTUME

Lucia METSCH
Hortensia GEORGESCU
Florina TOMESCU
Nelly MEROLA
Ileana OROVEANU
Horia POPESCU

LA REVISTA «CINEMA»

ANALIZE-DISCUȚII

COSTUMUL ARE UN REGIM SPECIAL ÎN PRESĂ: DESPRE EL NU SE SUFLĂ O VORBĂ

FL. TOMESCU: N-aş vrea să se creadă că rivalizăm pe acest teren publicistic cu colegii noştri, creatorii decorurilor («scenografi», cum îi numiţi chiar la revista de specialitate, uitînd că «grafia scenei» cuprinde amîndouă laturile: creaţia de decoruri şi creaţia de costume. Dar cum eroarea s-a încetăţenit, treacă de la noi de data aceasta!). Aşadar, «scenografii», la discuţia găzduită de «Cinema» făceau haz de necaz constatînd indiferenţa criticii, care — cînd în sfîrşit — se referă în cronici la creaţia de decoruri, o apreciază în 9 formule stereotipe. Sînt totuşi 9, dragi confraţi! Noi nu ne putem lăuda cu niciuna. Costumul are un regim special în presă. Despre el nu se suflă o vorbă.

H. POPESCU: Poate ar fi mai prudent să nu stîrnim criticii. Să ne mulţumim cu anonimatul.

L. METSCH: E un adevărat record acest anonimat. Cine ştie, poate că publicul crede şi astăzi că filmăm recurgînd la garderoba vedetelor ori la costumele de teatru. Ca în 1916.

REPORTER: De ce 1916?

L. METSCH: Atunci a fost conceput primul costum cinematografic de pictorul Paul Iribe (iar un an mai tîrziu primul decor cinematografic era semnat de Lepape). La puţină vreme, regizorul L'Herbier încredinţează lui Claude Autant-Lara crearea costumelor pentru filmul «Don Juan». Lara obţine expresivitate decorativă prin contraste puternice între mat şi lucios, negru şi alb. Cu timpul, concepţia asupra elementului dramatic şi psihologic pe care-l reprezintă costumul evoluează considerabil.

REP.: Bineînţeles, azi am renunţat la contraste frapante! «Cei 7 din Teba» sau de pe Arizona sînt înveşmîntaţi sobru, rafinat...

H. GEORGESCU: Totul depinde de caracterul filmului; altă pondere are costumul în tragedie şi alta la o «dramă de cameră». Şi, bineînţeles, depinde de personalitatea regizorului care cere un gen de costum ori altul.

REP.: Dar concepţia artistică aparţine pictorului (să-l repunem în drepturi şi să-l numim pictor-scenograf, ca să reparăm greşeala). Schiţele trebuie concepute în două săptămîni.

E PREA PUȚIN

N. MEROLA: Dumneavoastră n-aţi greşit, aţi prefigurat poate scenograful ideal, creatorul unic de costume şi decoruri. Dar, ca să revenim la un plan mai real: volumul lucrărilor în timpul realizării unui film este atît de mare şi de complex în aceste două domenii scenografice, încît nu poate fi cuprins de un singur creator. Decît în cazuri foarte rare...

REP.: ... şi fericite. Ca în cazul lui Gherardi, să zicem, scenograful lui Fellini la «8 1/2» sau la «Giulietta spiriduşilor», adică la opere în care costumul şi decorul somptuos, simbolul fanteziei onirice debordante, al obsesiei spectaculosului, devin chiar tema filmului.

H. POPESCU: În condiţiile în care schiţele trebuie concepute în două săptămîni, Fellini să fii si nu te mai poţi ocupa şi de decoruri. Sau de armonizarea lor cu costumele pentru a realiza unitatea plastică ideală la care vă refereaţi.

Ileana OROVEANU: Desigur, timpul scurt pe care-l invoca Horia Popescu, dar mai ales lipsa asistenţilor calificaţi, cărora să le încredinţăm urmărirea execuţiei schiţelor, ne îngreunează munca. Colaborînd cu fratele meu, Ion Oroveanu, la «Harap Alb», a trebuit să asigur eu supravegherea execuţiei schiţelor, într-un cuvînt materializarea concepţiei noastre plastice. Fără această muncă pedantă, pe parcurs, intenţiile pictorului pot fi date peste cap.

H. GEORGESCU: Funcţia dramatică a decorului şi costumului este importantă chiar la genul istoric, în care scenografia e chemată în primul rînd să dateze, să localizeze acţiunea. La «Dacii» sau «Tudor» m-am străduit să găsesc acele detalii vestimentare care să sugereze intenţiile sociale ale unor personaje, să le prefigureze biografia, drama. Pentru că drumul boierului Brîncoveanu ţintea ambiţios spre tron (obsesie ce i-a devenit fatală) l-am îmbrăcat în caftan alb, domnesc care-i devansa cumva rangul.

REP.: Aţi «trădat» deci istoria, de dragul intenţiei artistice.

FILMUL NU E MUZEU

H. GEORGESCU: N-am trădat pentru că n-am falsificat istoria. Dar din iconografia vremii, filmul nu poate reţine pe ecran decît esenţialul, tendinţa epocii respective. La «Dacii» am luat ca element de bază altiţa provenind din vechile motive geometrice de pe statuile de la Cîrnea, altiţă pe care am păstrat-o pe iia fiicei lui Decebal. De asemenea, cîteva motive grafice de pe ceramica vremii le-am întrebuinţat ca ornamentaţii metalice pe pieptarele soldaţilor, iar acei ochi cu sens sacru — vechi motiv folcloric — îl veţi regăsi pe coiful lui Decebal. Acestea sînt elemente care au rezistat timpului, marcînd spiritul şi caracteristica unei civilizaţii. Ele m-au interesat în primul rînd şi nu preluarea muzeistică a elementului iconografic.

REP.: Orice artist se străduie să descifreze din documentaţia istorică spiritul epocii respective. Punînd în scenă piesele lui Shakespeare, Gordon Craig depăşea cu mult cadrul istoric, oferind în spectacolele sale viziunea filozofiei shakespeariene.

L. METSCH: Cămaşa lui Hamlet-Olivier din scena dinaintea duelului — o cămaşă de culoare deschisă, cu gulerul desfăcut — purtată cu o uşoară oboseală, resemnare parcă, prevestea moartea eroului.

E MULT MAI GREU SĂ REALIZEZI UN COSTUM BANAL...

N. MEROLA: Costumul poate nu numai să prefigureze elementul real al dramei. El poate introduce nota de fantastic cerută de un anume scenariu. În secvenţa finală din «Faust XX» trebuia sugerată infiltrarea spiritului lui Mefisto în persoana Margaretei. Elementul de surpriză şi fantastic, conceput de Gopo, l-am concretizat în bizara toaletă pe care o poartă Margareta la aeroport, o toaletă cu o linie modernă, dar de o factură cu totul neaşteptată. I-am înfăşurat capul fetei cu un passe-montagne foarte strîns şi umerii cu o pelerină scurtă care amintea de reprezentarea diavolului în iconografia Evului Mediu. La aceasta am adăugat o pălărie aproape bărbătească trimiţînd la apariţia diavolului-medic din începutul filmului.

REP.: Credeţi că publicul sesizează aceste subtile intenţii scenografice?

H. GEORGESCU: Noi, pictorii de costume, renunţăm uneori conştient la efecte spectaculoase care impresionează publicul, numai de dragul de a scoate în evidenţă expresivitatea unui joc sau frumuseţea unei idei regizorale.

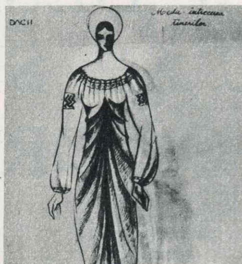
FL. TOMESCU: În fond, e cu mult mai greu să realizezi un costum şters, anonim, sau un tipaj aparent banal care să nu distragă cu nimic atenţia de la elementul central al dramei. În filmul «Du-



Îmbrăcămintea de o nobleţe simplă a regelui dacilor (Amza Pellea). ▶



Filmul este arta de a însufleți obiectele. Costumele noastre au viață?

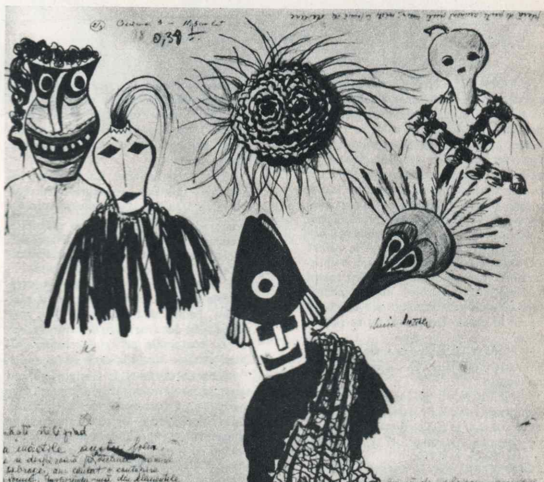


Iia Medei e împodobită cu vechile motive geometrice dace.



Costumul Marelui Preot dac inspirat dintr-un detaliu de port țărănesc din Oaș.

Măștile și costumele din «Zodia Fecioarei» sînt stilizări ale unor elemente de uz casnic: ulcior, plasă de prins pește sau păsări și animale.



minică la ora 6» am încercat să încadrez chipul expresiv al Irinei Petrescu, ca în rama unui tablou. M-a interesat în deosebi realizarea — sau mai precis contribuția mea la realizarea complexului portret psihologic propus de Lucian Pintilie. I-am sugerat actriței o perucă foarte simplă, care să-i deseneze și mai bine conturul pur al obrazului. Și o îmbrăcăminte incertă, aproape fără timp.

REP.: Filmul lui Pintilie era un film de sondaj, de analiză psihologică ce permitea acest cadru imprecis. La fresca istorică însă...

SACUL MARELUI PREOT DIN «DACII»

H. GEORGESCU: Desigur, rigoarea datării prin costum e cu mult mai mare în genul istoric. Dar și aici există, cum spuneam, posibilitatea esențializării modei vremii, necesitatea de a merge la «idee». Uneori, nemaiavînd în față paralizanta documentare, ești obligat să inventezi soluții. Nu găseam, de pildă, nicăieri elemente pentru costumul Marelui Preot dac. Mi-a revenit deodată în minte silueta unui țăran pe care-l văzusem cîndva arînd în ploaie, cu un fel de sac, mai precis, a sarică trasă ca o pelerină peste umeri. M-a impresionat cum stătea acolo, singur cu plugul lui, între cer și pămînt, parcă înfruntînd timpul, ca un simbol al îndărătniciei vieții. Specificul religiei dacilor e că lega cerul de pămîntul rodnic. Acesta va fi și costumul Marelui Peot, redus la elementul esențial, un vestmînt alb, ca un fel de sac-pelerină peste umeri. Un vestmînt fără timp.

L. METSCH: Desigur, publicul, neavizat, nu va percepe explicit intenția Hortensiei Georgescu. Dar el va fi pregătit pentru receptarea unor idei ale filmului, cum ar fi rezistența, vitalitatea acestui popor.

NOI N-AM DESCOPERIT ÎNCĂ TRANSFOCATORUL PENTRU DETALIUL VESTIMENTAR

I. OROVEANU: Noi nu folosim suficient elementul sugestiv care poate crea și prin detaliul de costum simbolul cinematografic. Filmînd totul de departe, în planuri fixe, ca la teatru, regizorul nu ne stimulează destul imaginația, nu ne obligă să creăm acele amănunte vestimentare care să joace în film.

N. MEROLA: Eu m-aș plînge, dimpotrivă, că personajele noastre sînt foarte ades filmate în prim-planuri care distrug linia plastică găsită pentru o anume siluetă. Și în felul acesta se distruge efectul de ansamblu al unui costum.

REP.: În ambele cazuri, regizorul trebuie să gîndească din capul locului acele elemente care vor caracteriza, încă de la început, personajul, să nu aștepte totul numai de la pictorul scenograf. Am văzut un film de 20 de minute realizat de un om de teatru, Alain Schneider, care dovedea o rafinată înțelegere a costumului cinematografic. Eroul, filmat aproape jumătate de timp din spate, nu trăia decît prin paltonul vechi, o fostă manta care-i împovăra umerii, prin pălăria uzată, îndesată pe cap, prin încălțămintea tîrșită. Înainte ca actorul să se întoarcă spre noi și să descoperim chipul de o rară expresivitate al lui Buster Keaton, știam mult — prin intermediul hainelor și al felului cum le purta actorul — despre acel bătrîn singuratic care traversează străzile fără să vadă oameni, magazine. Cîți regizori știu să facă să vorbească obiectele mute! Într-un film mut, pentru că schița lui Schneider, realizată acum doi ani se dispensa de cuvînt. Și nu-l avea ca scenarist «decît» pe Beckett!

H. POPESCU: Noi n-am descoperit încă transfocatorul pentru detaliul vestimentar. Uităm că filmul e arta elementului expresiv. Dar prevăzut încă din scenariu cu o funcție de caracterizare, așa ca ghetele și melonul lui Charlot sau romanțioasa pălărie ridicolă a Cabiriei.

REP.: E suficientă însă o asociație stîngace de imagine pentru ca un detaliu să-și piardă complet puterea de sugestie. Pentru «Răscoala», pictorița concepuse vestmîntul vaporos și totodată insinuant al Nadinei, descris în roman ca tulburînd simțurile tînărului țăran, în scena care precede violul. Într-o scenă care ar fi trebuit deci să justifice violul. Dar în loc ca totul să se petreacă în iatacul parfumat imaginat de Rebreanu, filmul scoate personajele afară, în cîmp, și-l pune pe Ilarion Ciobanu să alerge o bună bucată de drum cu cămașa străvezie în mînă, culegînd în această cursă și alte elemente vestimentare. Iar tulburarea țăranului cînd își afundă capul în cămașa caldă, parfumată, este «tăiată» brutal în montaj și alternată cu o scenă pantagruelică de cămară înțesată cu merinde, în care poposește Petre înainte de a fugi după Nadina. Filmul este într-adevăr o artă a corespondențelor subtile!

„VALURILE" DE PE PLATOU

N. MEROLA: Desigur, concepția noastră — oricît de inspirată — nu se poate formula decît în baza concepției regizorului. Și nu se poate finaliza decît în funcție de sensibilitatea și înțelegerea lui.

H. POPESCU: Ne mulțumim dacă regizorul are o concepție generală limpede a filmului. De cea plastică ne îngrijim noi!

N. MEROLA: Nu sînt de acord! Regizorul trebuie să-și vadă opera în mare, dar și în detaliu. Mai ales în detaliu, aș zice. Sînt regizori, ca Gopo de pildă, care discută îndelung, la începutul filmului, cu scenograful. Nu-i dă pace formația lui de plastician.

REP.: Pe platou nu intervin însă modificări care răstoarnă discuțiile anterioare?

Fl. TOMESCU: Sînt, desigur, inevitabile «valurile», «vînturile» (respectiv fluctuațiile — nu atît de concepție generală, cît de viziune parțială). Dar, comunicate din timp colaboratorilor, se pot evita catastrofele.

H. GEORGESCU: E realmente o catastrofă pentru noi dacă în ajunul filmării ni se anunță senin: am o idee colosală! De la ședință eroii merg direct la bal. Aveți grijă cum îi îmbrăcați.

H. POPESCU: Sau se modifică în ultimul moment distribuția. Contăm pe un actor — în cazul bun cînd aflăm distribuția, pentru că de obicei depunem schițele înainte. Concepem, deci, o anume schiță tipologică (machiaj, perucă, costum) și deodată ni se anunță bomba: va juca altcineva.

PUTEM SĂ ÎMBRĂCĂM ȘI CU ETICHETE... DAR E BINE?

I. OROVEANU: Noi realizăm o artă concretă, în spațiu. Trebuie să avem în vedere deci că îmbrăcăm o persoană și nu un manechin. Sau un caracter literar. Oricît de bine ar fi el descris cu mijloacele cuvîntului (în cazul fericit cînd indicațiile nu sînt de calibrul: un bătrîn ursuz, o fată emancipată, un student frivol; atunci sîntem îndemnați și noi să-i îmbrăcăm cu... etichete).

L. METSCH: Una e să îmbraci pur și simplu un personaj și alta e să realizezi o costumație adecvată tipului fizic și personalității spirituale a unui actor pe care îl știi cum se mișcă, ce culoare i se potrivește.

REP.: E într-adevăr supărătoare rigiditatea cu care poartă unii actori costumele confecționate la Buftea, o rigiditate care distruge nu numai firescul personajului, dar și firescul întregului film.

H. POPESCU: Cum să se familiarizeze actorul cu costumul?

REP.: Credeți că în condițiile ritmului modern de producție există undeva în lume, prevăzută în deviz, o perioadă de «acomodare» cu costumul?

ACTORII AU ȘI EI HACHIȚE? — DA! AU.

FL. TOMESCU: Fără actori înțelegători, docili, e greu să-ți duci la capăt munca. Țin minte că prevăzusem într-un film polițist, pentru interpretul unui

ANALIZE DISCUȚII

Nu creați costume la „modă". Moda omoară filmul!



O schiță care indică nu numai piesele vestimentare dar și interesantul efect dramatic (moartea din «Duminică la ora 6») pe care-l realizează costumul.



La filmele lui Fellini (scenograf Gherardi) costumele și decorul somptuos, simbolul fanteziei și al obsesiei spectaculosului fac parte din însăși tematica artistului.

personaj ce trebuia să rămînă incognito, o pălărie cu bor mare care-i acoperea misterios ochii. Actorul s-a săturat s-o mai poarte și spionul s-a autodeconspirat înainte de vreme. Noroc că scena a căzut. Mai precis, a trebuit să cadă. O experiență mai recentă la «Un film cu o fată fermecătoare»: schițasem pentru Margareta Pîslaru un anume gen de coafură care corespundea eroinei, dar mai ales interpretei. Mă trezesc că îmi vine la filmare tunsă cu 2 cm mai sus decît convenea obrazului ei.

REP.: Noroc că rămînea oricum, o fată fermecătoare...

FL. TOMESCU: Uneori însă această neînțelegere a actorului poate contrazice chiar datele personajului. Tot pentru «fata fermecătoare», o fată fără prea mari posibilități materiale, concepusem o singură rochie, care prin cîteva trucuri feminine — o garnitură vaporoasă — putea deveni cochetă. Actrița s-a plictisit însă să poarte mereu aceeași rochie, și ca să n-o indispună, regizorul a lăsat-o să vină cu o toaletă a ei. Dar în viața personajului nu intervenise nici o schimbare care să explice logic de unde provenea noua toaletă (care — pe lîngă toate — o și dezavantaja). Capriciul tinerei actrițe a creat personajului o notă de ambiguitate dăunătoare.

REP.: Poate actrița intenționa să aducă astfel filmul în pas cu ultima modă...

H. GEORGESCU: Iată-ne ajunși, prin ironia reporterului, la una din problemele estetice care încep să intereseze nu numai pe specialiștii de la Buftea. Și anume raportul între modă și film pe care-l amintea criticul Ov. S. Crohmălniceanu într-un interesant studiu publicat în revista dv. — «Cinematograful în luptă cu timpul». Într-adevăr, acele tendințe de autonomizare a costumației — tendința care ascultă de moda timpului și nu de rațiunea interioară a operei — minează grav însăși valoarea filmului. Ce ridicoli ni se par astăzi umerii soldățești ai taioarelor din '40 sau buzele în formă de inimă ale vampelor de odinioară ale ecranului. Pentru a scăpa de fatala perisabilitate, creatorul de costume nu trebuie să imite moda din viață ci, pe baza elementelor reale, să conceapă o modă specială, o modă cinematografică.

MODA OMOARĂ FILMUL

Și aici, ca la costumul istoric, intervine selecția, stilizarea, fantezia pictorului. Modern sau istoric, costumul trăiește deasupra modei.

L. METSCH: Ai dreptate. Moda omoară filmul. Trebuie evitate excesele, întîmplătorul, ostentația. N-am să-mi îmbrac o eroină în mini-jupe decît dacă vreau s-o caricaturizez. Pentru că în scurt timp mini-jupa cade și personajul meu se va acoperi de ridicol. Și odată cu el, întreg filmul va părea desuet. Chiar dacă e jucat de Brigitte Bardot. Nu ultimul «Officiel» sau «Vogue» dictează moda ecranului. Trebuie să tindem către un costum stilizat, aproape fără timp. Și în primul rînd un costum cinematografic care să folosească posibilitățile pe care le pune la îndemînă filmul, ca artă complexă. Sau, mai exact, pe care ar trebui să i le pună filmul.

REP.: Deseori în filmele noastre, eroii par îmbrăcați de duminică, în haine nou-nouțe, chiar cînd nu țin seama de ultima modă.

I. OROVEANU: Aici ar fi poate cazul să discutăm și o altă problemă importantă, sesizată în articolul pomenit, aceea a patinării costumelor. Pentru aceasta nu există rețete, fiecare pictor își pune la bătaie inventivitatea sa ca să dea îmbrăcăminții acea uzură necesară, să se simtă că haina e purtată, nu împrumutată de la garderoba studioului.

N. MEROLA: În străinătate există chiar specialiști care degradează manual costumele, la comandă: un costum de 5 ani, de 20 de ani, de o viață...

I. OROVEANU: Mai ales într-un film color, unde se percep toate nuanțele, uzura costumelor devine pentru pictor o treabă extrem de migăloasă. La «Codin» am lucrat săptămîni întregi în curtea de la Buftea, decolorînd costumele hamalilor prin procedee chimice sau arzînd pur și simplu cu aparatul de sudură, părțile mai «purtate».

RIGORILE CULORII

L. METSCH: Multe alte probleme, deosebit de interesante le pune filmul color. Aici regizorul trebuie să vadă ansamblul cinematografic și detaliul ca un adevărat pictor. Să conceapă decupajul, succesiunea cadrelor, familia de culori și dominanta fiecărei secvențe, evoluția costumelor în interioare și mai ales în exterioare, la diverse ore ale zilei și anotimpului, ca pe o complicată partitură cromatică.

H. GEORGESCU: De comun acord cu regizorul, la sugestia scenariului, am conceput costumele dacilor din materiale groase, de casă, în culorile naturale ale pietrei, munților, pămîntului pe care îl lucrau strămoșii noștri.

L. METSCH: Și eu am colaborat foarte bine cu operatorul Întorsureanu la «Zodia Fecioarei». El a înțeles și mi-a realizat printr-o iluminare și o unghiulație specială, indicația mea ca Midia să apară cu rochia ei roșie sugerînd vinovăția, treptat, din întuneric spre lumină. Fiecare operator ar trebui să decidă iluminarea unui decor sau costum consultîndu-se cu pictorii scenografi.

N. MEROLA: Uneori poți obține prin jocul de culori al costumelor efecte caricaturale deosebite. Lucrînd la filmele lui Gopo (extrem de dificile pentru scenograf, fiindcă alternează tot timpul satira cu lirismul, convenția și fantasticul cu realitatea), am avut numeroase probleme de «divorț» voit între costum și decor.

FL. TOMESCU: Cum nu întotdeauna intențiile noastre exprimate în schițe sînt înțelese, poate n-ar fi rău ca o dată cu schițele să ne formulăm și în scris concepția noastră. E mai... «plastic». (În orice caz mai sigur).

REP.: Să încercăm o scurtă recapitulare a problemelor esențiale, care să țină loc de **concluzii.**

Colocviu realizat de Alice MĂNOIU

- Costumul nu poate fi pentru film o preocupare minoră.
- Costumul — un important factor dramatic și psihologic.
- Costum istoric stilizat, dar nu falsificat.
- Costum de film — nu de scenă.
- Modă cinematografică — nu jurnal de modă.
- Amănuntul de vestimentație — un simbol, o metaforă.
- Regizorul și operatorul de film color — doi cineaști cu ochi de pictori.
- Unitate stilistică între costum și decor.
- Un costum care «să joace».

Vedete nu există fără entuziasmul mai mult sau mai puțin frenetic al admiratorilor, fără starea de efervescență, de interes mereu în ofensivă și de curiozitate, de curiozitate nu întotdeauna de o pură noblețe, nu întotdeauna imaculat artistică a fan-ilor, adică — cum am spune noi — a fanaticilor, a adoratorilor de vedete.



Garbo nu a fost numai un idol. A fost un fenomen social:

MITUL VEDETEI

Măreția și decăderea „fan"-ilor

de

Ecaterina OPROIU

Fanii, sau pe românește adoratorii fanatici ai vedetelor, sînt — sau par a fi — partea cea mai candidă a publicului. Ei sînt — sau se poartă ca și cum ar fi — îngerașii fără prihană, care cred că tot ce zboară se mănîncă și tot ce strălucește-i aur. Ei sînt puișorii predestinați să înghită fără murmur, ba chiar cu un soi de voluptate, legendele de cele mai multe ori cusute cu ață albă pe care agenții de publicitate le țes în jurul stelelor; ei sînt cei care așteaptă ceasuri de-a rîndul la ușile hotelurilor ca să-l vadă pe idol apărînd și dispărînd; ei sînt cei care consumă tone de celuloză caligrafiind scrisori înfocate (Dragă Brigitte... Scumpul meu Marcello...) pe care vedeta nu apucă niciodată să le citească, dar la care răspunde conștiincios și tandru, printr-un secretar sau printr-o secție a întreprinderii cinematografice. Ei sînt cei care stabilesc — fără să o știe — bursa unei vedete, fluxul și refluxul popularității ei, cu o expresie tehnică: box-office-ul. Ei sînt cei care îi cer mîna Claudiei Cardinale, cei care o imploră pe Gina Lollobrigida să le trimită o șuviță de păr; cei care îi promit lui Liz Taylor că-i vor înfia copiii. Ei sînt colecționarii care păstrează cu o pioșenie bigotă: butoanele, cheile și flecurile star-urilor, un petec dintr-o cămașă atribuită lui Rossanno Brazzi, un holzșurub de la automobilul lui James Dean. Ei sînt pietonii exuberanți care erau s-o sufoce, s-o sufoce la propriu, pe Brigitte Bardot, adoratorii nesățioși de care bălaiul star în turneu american trebuia să se apere folosind agenții de poliție și de care nu a putut să scape decît deghizîndu-se într-un tînăr mustăcios sau traversînd locuințe cu ieșire dublă, ca pe vremea lui Sherlock Holmes. Ei sînt acei neobosiți gură-cască, care fac de strajă în fața vilei vedetei, îi iscodesc grădinarul și-i trag de limbă menajera, cînd aceasta pleacă la piață. Ei sînt cei care se înghesuie, se lovesc, se calcă în picioare și se asfixiază ca să vîneze un autograf. Toți par naivi. Uneori penibil de naivi, alteori înduioșător de naivi, alteori scandalos de naivi. Dar numai această puerilă ingenuitate să fie suportul stării lor de soldați voluntari și dezinteresați ai unui cult care nu le promite nimic, nici măcar viața de apoi?

DINCOLO? CE-I DINCOLO?

Dacă trecem dincolo de stratul de candoare care acoperă psihologia adoratorilor de vedete, simplicitatea pare să se coloreze mai nuanțat. Dincolo de acest strat vom descoperi nostalgia unui strat social, poate nu prea activ, poate nu prea inteligent, dar plin de bunăcredință și de nădejdi; dincolo de admirația aceasta expusă ridicolului stau speranțele nesăbuite ale dactilografelor, midinetelor și ale altor fete credule, care așteaptă feți frumoșii secolului nostru, care nu mai vin pe cai albi înspumați, ci în Rolls-Royce-uri căptușite cu piele roșie; dincolo este amăgirea copilăroasă a chelneriței care crede că ceea ce s-a întîmplat cu fetișcana aceea necăjită, pe nume Marilyn Monroe (minus sfîrșitul) se va întîmpla — poate într-o zi — și cu ea; dincolo este fascinația pe care o exercită acea faimoasă lume a telefoanelor albe asupra unor ființe din umbra sau din penumbra vieții. Mai ales această fascinație pune în mișcare cultul vedetei. Ea este alcătuită din complexe de inferioritate, din speranțe disproporționate și din forța hipnotică pe care spectacolul opulenței extravagante — o exercită aproape întotdeauna asupra spiritului mic burghez. O americană mijlocie poate să nu știe cum arată mausoleul din Halicarnas, dar este exclus să nu știe că faimoasa piscină a lui Jane Mansfield era construită sub formă de inimioară.

IDOLII — PROIECTIA UNEI GENERAȚII

Dincolo de exuberanța ingenuă și deseori deplasată a fan-ilor stă nevoia adolescenților — și nu numai a lor — de a găsi în lumea înconjurătoare modele de admirație și de imitație. O vedetă este proiecția lumii interioare a unei generații, proiecția nostalgiilor ei, a idealului ei estetic și erotic. O vedetă exprimă stilul și gustul unei epocii, fastul sau mizeria unei epoci, modul de a concepe iubirii, coeficientul ei de sentimentalitate sau de cinism, gradul de conformism și de ipocrizie, sau dimpotrivă saturația în fața artificialității și a prejudecăților. O vedetă este barometrul unui moment istoric, al unui anumit moment istoric. Ea nu poate fi ruptă de generația care a inventat-o și a slujit-o. A o scoate din contextul în care a apărut înseamnă a o expune ridicolului. A o judeca în afara acestui context este o aberație. Răsfoiți istoriile cinematografului sau revistele anului 20 și imaginați-l pe idolul acelui deceniu, pe «nefericitul prinț al amorului», seducătorul cu tenul smead și cu priviri de jar, imaginați-l pe Rudolph Valentino, cu freza lui sculptată-n briantină, dansînd tango în mijlocul adolescenților ye-ye și al fetișcanelor în mini-jupes. Și doar Valentino n-a trăit pe vremea cruciadelor sau a lui Nabucodonosor. Acum patruzeci de ani, aparițiile sale în public au dezlănțuit un fanatism de masă. Idolul, mereu în lipsă de bani, făcea reclamă produselor cosmetice («Dacă tenul meu n-are rival, asta se datorează cremei X...»). Femeile se îmbulzeau în jurul estradei, se călcau în picioare, se păruiau, leșinau. Cînd a murit (1926), sicriul său, păzit de poliție, a fost urmat de 30.000 de femei; la ceremonia religioasă au avut loc încăierări sîngeroase, soldate cu morți și răniți, casa idolului a fost devastată de admiratoare. Arhiva filmului n-a mai consemnat un asemenea delir. Pentru generația noastră acest paroxism rămîne un mister. «Fata șeicului» la care părinții și bunicii noștri plîngeau, pe noi ne face să rîdem. E cu putință ca peste un alt număr de ani, inteligentul nostru Belmondo să apară generațiilor care vor veni, la fel de caraghios? Pentru noi așa ceva este de neconceput. Idolii cinematografici nu pot fi transplantați. Cu rarissime excepții ei nu pot respira decît oxigenul unui anumit deceniu. În afara acestui deceniu ei rămîn un motiv de stupefacție.

Rudolph Valentino a fost invenția unei generații sufocată de «la belle époque», cu divele-parizer încinse în corsete, cu interioarele în care se aglomerau pînă la sufocare pufurile și franjurile unei mode moștenită de pe vremea lui Napoleon al III-lea, o epocă în care amorezii erau ascunși în dulapuri Biedermayer. Enigmaticul, pasionatul, exoticul Rudolph Valentino a fost tentativa micburghezei de a evada, chiar numai în imaginație, dintr-o viață prozaică și fără mistere, cu soți mustăcioși și onorabili, care merg pe furiș la french-can-can. Cîțiva ani mai tîrziu, Marlene Dietrich cu costumele ei scandaloase, cu ciorapii ei de mătase neagră, cu penele ei agățate pe cap și nu numai pe cap, cu vocea ei răgușită, cu privirile ei ucigătoare, cu țigaretele ei uriașe — avea să fie tot o reacție, dar o reacție împotriva respectabilității, fronda în fața puritanismului burghez, a conformismului mălăeț, a snobismului persoanelor «bine»; așa cum după 1932, Mae West cu formele ei pline, cu limbajul ei verde, cu totala ei lipsă de complexe avea să însemne primul triumf împotriva sentimentalismului cu aere de fatalitate, prima victorie cinematografică a ideii «naturalia non sunt turpia».

BARDOT-ISMUL, FENOMEN SOCIAL

La un moment dat, forța cu care s-a proiectat o anumită generație într-o vedetă a fost atît de profundă, încît starul a depășit ceea ce se părea că este un punct suprem, adică situația lui de idol. Pe această treaptă, steaua a devenit fenomen social. Cei 70 de ani de cinematografie cunosc două momente de acest tip: unul se numește garbismul; celălalt bardot-ismul. Greta Garbo a fost un



Cînd apar, lumea se strînge în jur și le privește ca pe o curiozitate a naturii...

mal du siècle. Personajul său intangibil, frumusețea sa «de opoziție», haloul de enigmă și sublim pe care Divina l-a purtat tot timpul în juru-i, ca și misterul său, deseori regizat, au închis nevoia de puritate și de absolut a unei epoci, refuzul unor generații de a se lăsa potopite de vulgaritate, proba pe care secolul XX a vrut să și-o acorde ca să-și demonstreze că n-a distrus sămînța romantismului și că mai poate aspira spre zone imaculate. Dar Brigitte Bardot? Cum se explică forța extraordinară a acestei tinere, care a devenit peste noapte un factor economic de importanță națională, un element care a influențat și influențează balanța de conturi a Franței? Bineînțeles este amestecat aici un bun coeficient de șansă. Dacă trecem însă peste el, mitul Bardot rămîne proiecția unei generații occidentale, pentru care războiul a reprezentat o nebuloasă amintire din copilărie, un tineret vital, nu lipsit de tandrețe, dar nici de egoism, un tineret care a ajuns mult mai rapid la o oarecare independență materială și care vrea «să-și trăiască viața» («vivre sa vie» — se numește doar filmul lui Godard), fără să mai țină seama de conformismul burghez (uneori chiar fără să mai țină seama de nimic), Brigitte Bardot, «femeia-copil», cu coama ei nețesălată, cu impermeabilele ei de midinetă în șomaj, cu oroarea sa de bijuterii, de pene și de deghizări sofisticate, a reprezentat contra-ofensiva generațiilor de după război împotriva tipului clasic al starului, împotriva tipului clasic al vampei sofisticate, care juca sentimentele cu fluturări de pleoape, cu palpitări de nări, cu buze tremurînde. Ea a scandalizat burtă-verzimea și pe clerici, pentru că a avut curajul să redea sentimentelor elementare și în primul rînd iubirii — înfățișarea ei firească. Să nu poetizăm. Naturalețea aceasta are și ea doza ei de sofisticare a antisofisticăriei. Mitul lui Bardot nu a fost ridicat și consolidat în afara oricărui interes comercial. Dar dincolo de scandalurile provocate de filmele ei și de calculele lui Vadim, mitul Bardot s-a clădit în mod poate paradoxal pe dorința unei generații de a demitiza vedeta; o generație care a refuzat să se mai închine la vechii idoli, dar care nu știe sau nu poate să renunțe la idolatrie. Pentru istoria cinematografului, Brigitte Bardot este momentul în care idolul coboară de pe piedestalul său și renunță la riturile sale intimidante. Cu Bardot, vedeta vrea să devină, să redevină om, cu ea starul începe să-și cristalizeze contrarul lui, adică antistarul.

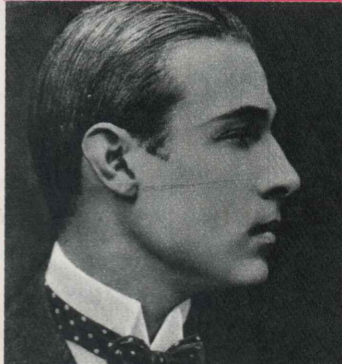
Hollywoodul, principalul fabricant de mituri, este azi quasi-compromis. Marii actori ai Europei îi refuză avansurile și atunci cînd nu mai pot să țină piept tentației, nu mai ascund că traversează Oceanul exclusiv din motive financiare. Epoca de aur a idolilor a intrat în faza ei de aramă. Existențele incandescente ale actorilor de cinema, care în al 4-lea deceniu al secolului nostru hrăneau iluziile micii burghezii, au ieșit treptat din zona fabulosului. Vechile prințese ale ecranului se sting uitate. Elizabeth Taylor este ultimul exemplar al tipului de star în forma lui legendară. Ea cutreieră continentele cu o curte de regină, închiriază palate, dă publicității lista unor cadouri princiare și uluiește mica burghezie mondială cu fastul existenței ei de persoană îmbogățită, acaparatoare-risipitoare. Dar scumpa noastră Cleopatra este ultimul mohican, ultimul idol care vrea să dispară, așa cum a apărut, lăsîndu-și adoratorii cu gura căscată, strivindu-i cu descrierea faimoaselor sale vestminte de cincilia, a diademelor regale, a celor 200 de valize și a celor 12 cățeluși și pisicuțe cu care a poposit în peninsula Italia. În lumea filmului contemporan și mai ales în lumea filmului european în care există — orice s-ar spune — o cantitate mai mare de inteligență și de bun simț, tipul acesta de autopropagandă devine din ce în ce mai ridicol.

CARE ESTE AZI SOARTA FAN-ILOR?

Soarta lor urmează, bineînțeles, soarta filmului. În ultimul deceniu pe toate continentele se petrece o bifurcare a destinului cinematografiei. Un drum este drumul superproducției, adică al operelor de mari resurse financiare. E drumul rentabilității și al divertismentului. Celălalt drum stă sub semnul încă destul de puțin cristalizat al «noului cinema». E drumul eforturilor de a face ca filmul să supraviețuiască ca artă. E drumul celor care se opun să mai facă din cinematografie o uzină de vise. Acest drum respinge ideea de fan. Pe acest drum condiția de «adorator de vedete» este o stare umilitoare. Militînd pentru demistificarea vieții în general, noul cinema privește cu ironie, și uneori chiar cu furie, ideea de cult al vedetei. Priviți cum arată pe dinăuntru mitul vedetei — spune Malle în «Viață particulară». Priviți! repetă John Schlesinger în «Darling». În jurul celor mai profunde opere ale noului cinema există o atmosferă de anti-idolatrie. Mastroianni, Julie Christie, Simone Signoret și foarte mulți alții refuză să mai respire atmosfera de legendă susținută de o publicitate care contează pe infantilismul cine-consumatorului. Ei refuză să fie zeificați din multe motive, dar în primul rînd pentru că această stare de idolatrie li se pare nedemnă de un secol al rațiunii și al lucidității.

Practic, fan-ii se află în acest deceniu sub două mari presiuni contrarii: presiunea noului cinema care îi îndeamnă: să nu-ți faci chip cioplit, nici să te închini lui — și presiunea filmului comercial (cu avangarda ei, superproducția) care are nevoie de starea de subdezvoltare intelectuală pe care o reprezintă cu destulă vervă fan-ii. Scoaterea fan-ilor din starea de idolatrie este însă un proces care nu poate avea loc peste noapte pentru că aici e de luptat nu numai cu adorația oarbă, ci și cu omeneasca noastră naivitate, cu credulitatea la fel de umană, cu nevoia omenească de amăgire și de autoamăgire, cu impulsul pe care îl regăsim la cele mai nobile viețuitoare, impulsul de a căuta în mediul înconjurător modele de admirație.

Imaginați-l pe Valentino, revenind...



...azi, în mijlocul acestor frenetici admiratori ai Beatles-ilor și ai lui Belmondo.



CRONICA

„ZODIA FECIOAREI“ sau PERMANENȚELE MITOLOGIEI

de CĂLIN CĂLIMAN

Nu cred că ne înșelăm considerînd filmul lui Manole Marcus, prilejuit de scenariul scris de Mihnea Gheorghiu, drept unul dintre cele mai ambițioase proiecte pe care și le-a propus cinematografia națională. Legendă și realitate, mit și contemporaneitate se conjugă, se întrepătrund, se condiționează și se dispută; legendă și realitate, mit și contemporaneitate sînt chemate să dimensioneze povestea cinematografică pe scara unei problematici umane și veșnic moderne, dincolo de un spațiu și un timp anume. Permanențele mitologiei, reflectate în universul de viață al unui sat dobrogean din timpul nostru, rezonanțele justițiare tragice, transmise peste epoci de modelele antice conferă peliculei o anume greutate specifică. Substraturile mitologice ale tragediei moderne pe care scenariul lui Mihnea Gheorgiu o aduce pe ecran sînt organic legate de trecutul și istoria pămîntului dobrogean, opera cinematografică conturîndu-și un pregnant specific național. Obiceiuri și datini pămîntene care au străbătut timpurile sînt integrate armonios în acest film în care, peste timp și secole, sînt aruncate punțile unor permanențe.

Acțiunea filmului se desfășoară în contemporaneitate, dar suflul tragediei antice se face simțit cu vigoare, învăluind povestea într-o aură fabuloasă, cu semnificații general umane. Dezbaterea epică și etică este concentrată în jurul psihologiei personajelor, a căror lume de sentimente este luminată din revelatoare unghiuri de vedere. Consecvent punctului de pornire, sintetizat în citatul virgilian ales drept motto — «Intoarcerea constelației Fecioarei prevestește timpul dreptății» — filmul își propune să întreprindă, în spiritul și tonul tragediilor antice, operația verificării trăiniciei sentimentelor umane, trecerea conștiințelor prin purgatoriul purificator al propriilor responsabilități morale.

ADEVĂRUL PURIFICATOR AL UNEI TRAGEDII MODERNE

Tragedie modernă, cu ecouri antice, «Zodia fecioarei» este construită după canoanele tragediei clasice, unitatea de timp (acțiunea este cuprinsă în 24 de ore, între două răsărituri de soare), unitatea de loc și de acțiune conferindu-i posibilitatea unei exprimări concentrate, rotunde. O dată cu liniștea tragică așternută peste oameni și întinderile nesfîrșite de apă după deznodămîntul dramatic, parcă necesar, conflictul filmului este dus pînă la epuizarea totală, pînă la ultima sa respirație. Personajele se află în fața sfîrșitului iremediabil al unui rău și tragedia celor doi tineri, Dita și Dionis, care, formați într-o societate nouă din temelii, ostili compromisurilor, ispășesc o vină în sine dramatică a părinților lor, se împletește cu sentimentul de înălțare morală pe care îl conține, dintotdeauna, adevărul purificator.

Scenariul lui Mihnea Gheorghiu i-a prilejuit regizorului Manole Marcus realizarea unui spectacol cinematografic de o bărbătească poezie, în care fabulosul și cotidianul se țes într-un tot unitar. Cu «Zodia Fecioarei», regizorul își depășește, credem, nivelul realizărilor sale de pînă acum. Mulți factori contribuie la reușita sintezei artistice. Încă din scenariu, personajele capătă forță de generalizare. În Dita, de pildă, tînăra și frumoasa dobrogeană, se întîlnesc trăsăturile obișnuite ale unei fete din zilele noastre cu ecourile mitologice ale zeiței dragostei pasionale, protectoarea principiului iubirii universale. În Dionis, tinerețea eroului se împletește cu bucuria de viață a tinereții lui Dionysos, legendarul stăpîn al bucuriei.

Construcția filmului urmează contrapunctul scenaristic. Acțiunea se desfășoară paralel cu serbarea spectaculoasă a recoltei. Ritmul filmului este susținut de această întrepătrundere de planuri, viața, tradițiile populare și mitologia completîndu-se în evidențierea sensurilor filozofice generalizatoare. Ca o presimțire a deznodămîntului, un leit-motiv tragic punctează de la un capăt la altul filmul. Din dreptunghiul ecranului, țapul rău prevestitor străjuiește desfășurarea. Întreg drumul Sabinei spre casă este tulburat de altfel de această presimțire tragică: uruitul asurzitor al mașinii acoperă muzică și vorbe, exploziile de la cariera de piatră acoperă uruitul asurzitor al mașinii, blocurile de piatră de pe marginea șoselei par stranii, ireale. Un zvon de furtună agită plasele pescarilor. Contrapunctic, o mască grotească de carnaval, apoi apariția fratelui mut al Ditei, altă mască de carnaval, alta și alta, și apoi din nou coarnele amenințătoare ale țapului... Și tot



Aici, în acest cadru ars de soare și vînturi, Lut (Cristea Avram) și Midia (Ioana Bulcă) au declanșat cîndva tragedia.

Dita (Ana Szeles) o eroină tragică modernă care preferă pieirea unei existențe neconforme viselor sale.

Cinci fete tinere, îmbrăcate în alb, alcătuiesc un grup similar corului antic.



o producție a studioului «București»

REGIA: Manole Marcus
SCENARIUL: Mihnea Gheorghiu
IMAGINEA. Sandu Întorsureanu
MUZICA: Tiberiu Olah
SCENOGRAFIA: Ion Oroveanu
COSTUME: Lucia Metsch
SUNET: Ing. Andrei Papp
MONTAJ: Lucia Anton
INTERPRETEAZĂ: Gilda Marinescu *(Sabina)*, Cristea Avram *(Lut)*, Ioana Bulcă *(Midia)*, Ana Szeles *(Dita)*, Mircea Bașta *(Tekir)*, Sorin Postelnicu *(Dionis)*, Mania Antonova *(mătușa Hera)*, Peter Paulhoffer *(Marin)*, Jorj Voicu *(instructorul)*.

Întoarcerea constelației Fecioarei prevestește timpul dreptății

(Virgiliu)



contrapunctic, serbarea veselă a recoltei, pregătirea grandiosului spectacol în aer liber, mesenii nunții, grupurile de femei care comentează evenimentele...

Viața satului dobrogean, tradițiile folclorice, motivele mitologice se întrepătrund, se completează, se dispută...

Momentul culminant al filmului este finalul. Aici, în înlemnirea statuară, dureroasă a grupurilor de oameni ce scrutează depărtările, în căutarea zadarnică a unui semn de viață, contemporaneitatea și mitologia se confundă. Grupul femeilor îndoliate par coloane de piatră ale marelui amfiteatru. Este un moment de intensă tragedie, care se consumă liniștit, în tăcere, fără exteriorizări, fără multe vorbe.

Culoarea, în filmul lui Manole Marcus, are deosebite valențe afective. Cromatica urmează fidel scurgerea timpului și adîncirea dramei psihologice, particularizînd prin nuanțe diferite chipul fiecărei ore din cele 24 ale filmului. Operatorul Al. Întorsureanu este autorul unei imagini cu certă originalitate. Marea își schimbă nuanțele într-o devenire ciclică, de la roșul irizațiilor solare pînă la seninul apelor calme care ascund «palatul de cleștar» al celor doi îndrăgostiți, de la ceața tulbure a mării înnoptate prin care plutesc parcă duhurile zeităților acvatice și pînă la noua explozie solară a roșului aprins, încărcată de alte semnificații. La reușita sintezei artistice, remarcabilă este contribuția compozitorului Tiberiu Olah. Fără ostentație presentimentul deznodămîntului tragic constituie un leit-motiv și al benzii sonore, neliniștea personajelor, sentimentele lor tulburi fiind însoțite, pregătite și comentate muzical cu o revelatoare discreție. Cadrul ales pentru desfășurarea acțiunii și adaptările de rigoare, pentru ca atmosfera satului de pescari să se asocieze organic cu vestigiile unui trecut legendar, sînt datorate lui Ion Oroveanu; încă odată, pictorul scenograf face dovada gustului și rafinamentului său artistic. Pe de altă parte, «Zodia Fecioarei» constituie o reușită verificare a consecvenței cu care regizorul Manole Marcus cultivă în filmele sale forța de expresie a decorurilor naturale.

UN SPECTACOL PATETIC O CONSTRUCTIE CONTRAPUNCTICĂ

Poate că filmul nu a găsit întotdeauna tonul cel mai potrivit în armonizarea — dificilă de altfel — a realismului vieții cotidiene cu sensurile mari, filozofice, ale povestirii cinematografice. Unele stridențe există în film, și cu toate eforturile unor actori de talent (ca Jorj Voicu sau Jean Constantin), cu tot umorul unor evoluții ale celor doi, repetițiile marelui spectacol în aer liber par că vin din alt film. Aceasta se întîmplă, poate, pentru că realizatorii au încercat să dea cît mai multă viață și spirit, episoadelor, dar trebuie să recunoaștem că satira la adresa unui instructor artistic cu vederi cam înguste nu-și prea avea locul tocmai în «Zodia Fecioarei». Unele dialoguri (între Dita și «Neptun», sau discuția fetelor pe plajă) rămîn deficitare la capitolul autenticității, poate și datorită unei interpretări pripite, spre deosebire de celelalte momente ale filmului, de mare vigoare artistică.

Din distribuția, în general bună, ne oprim de la bun început la două: o reafirmare și un debut. Ioana Bulcă, nu știm de ce îndelung uitată de cinematografie după rolul frumos din «Moara cu noroc», reapare pe ecran în Midia. Personajul său este puternic ancorat în viața de zi cu zi și poartă, totodată, amprenta modelului antic; frumusețea agresivă a Midiei ascunde în același timp și o mare generozitate sufletească. Tragica revelație pe care eroina o trăiește este redată de actriță cu discreție, măsură și nuanță. Debutul pe ecran al actriței Gilda Marinescu, în rolul Sabinei, coincide cu afirmarea unor adînci calități dramatice,precum și a unui firesc ce ne determină să considerăm tardivă descoperirea sa cinematografică. Confruntările dintre cele două femei, de-a lungul filmului, ca și tragica lor împăcare din final, sînt cîteva dintre cele mai bune momente din "Zodia Fecioarei". Personajul Hera, interpretat de Mania Antonova realizează de asemenea un moment de mare intensitate al filmului, după cum se cuvine a fi notat debutul tînărului Sorin Postelnicu (Dionis) sau contribuțiile altor actori: Ana Szeles (Dita), Cristea Avram (Lut) și mai ales Mircea Bașta (Tekir), grav, profund, în același timp de loc teatral.

«Zodia Fecioarei» este un spectacol străbătut de patosul unei arte cu revelatoare profunzimi.

ADNOTĂRI LA CRONICĂ

PLEDOARIE PENTRU FRUMOS

D.I. SUCHIANU

Există în acest film un aspect de care cronica lui Căliman nu s-a ocupat. Un caz elocvent de sinteză între antiteze. Avem pe de o parte un fapt odios, dintotdeauna inspirator de oroare: incestul. Avem pe de altă parte doi tineri, aproape copii, care reprezintă maximum de puritate morală, îmbogățită de o imaginație care preface totul în bunătate și frumusețe. Acești doi copii se iubesc și se pregătesc de nuntă. Dar chiar în ziua aceea află că sînt frate și soră. Tatăl fetei și mama băiatului avuseseră legături vinovate; fiul ei era copilul lui. Cei doi tineri vor avea și ei un copil, care va fi deci de două ori incestuos. Oroarea care îi cuprinde pe amîndoi nu se traduce în lamentare. Doar cîteva scurte fraze spuse de fată tatălui ei în fața celeilalte femei. Fraze care sună lapidar ca un verdict de tribunal. După aceea oroarea ia forma unei imense și senine nevoi de purificare, de spălare a nevinovatului lor păcat.

Oroarea de incest este aci așa de imensă, încît merge pînă la propria ei anulare. Urîciunea va fi distrusă prin moarte. Nu moartea disperată a sinucigașului. ci o moarte înțeleaptă, cuminte. Urîciunea adusă de alții peste fericirea lor nu va știrbi nimic, nu va împuțina cu nimic puritatea amorului dintre ei. Acesta va rămîne ce a fost el totdeauna: ceva frumos și nevinovat.

Mihnea Gheorghiu a demonstrat un adevăr dialectic: că din o oroare foarte mare, din groaza față de urîciune, murdărie, decădere, perversitate, se poate naște, ca o contradicție, o mare curățenie morală.

DOUĂ INTERPRETĂRI

ION POPESCU - GOPO

Preluarea miturilor, legendelor și confruntarea lor cu realitatea este frecvent întîlnită în cinematografie. Exemple pot fi nenumărate. Notez ca preferate: «Frumusețea diavolului» (1949) de René Clair, «Orfeo Negro» (1958) de Marcel Camus sau «Orphée» (1949) de Jean Cocteau. Am indicat doar trei dintre filmele care mi-au plăcut mai mult, și dintre acestea trei eu prefer fie interpretarea lui René Clair, fie pe a lui Jean Cocteau (ultima erudită și mai greu de pătruns). Manole Marcus a ales spectaculosul lui Marcel Camus. Interpretarea unei legende, a unei povestiri clasice populare, a unor mituri foarte cunoscute, pune de la început în discuție: *atitudinea realizatorului*.

Realizatorul are de ales, în mare, două atitudini: ori *se supune* miturilor, legendelor și este dominat de inevitabilitatea deznodămîntului adesea fatal eroilor ori, și aceasta ar fi cea de a doua atitudine, ia poziție față de mit, pătrunde în nebuloasa care-l înconjoară, îi caută rădăcinile reale, prezentîndu-l omului modern ca pe o imagine a ignoranței trecutului în comparație cu cunoștințele contemporane. Nu sînt critic cinematografic și de aceea pot să argumentez cu exemple concrete cuvintele mele. Față de mitul faustian și legenda lui, echipa condusă de mine a transformat înfricoșătorul tîrg într-un fapt real, pot adăuga *banal* (*Ucigă-l toaca* apare ca un neputincios în fața omului înarmat cu cunoștințele și cultura modernă, și fuge pînă la urmă păcălit, demonstrînd astfel dezordinea și haosul lumii în care «trebuie crezut și necercetat»). Regizorul Manole Marcus face concesii fatalității, nu-i caută o explicație științifică, supunîndu-i pe eroii săi neînduratorului destin. Cred că aceasta ar fi observația principală pe care o aduc filmului «Zodia fecioarei». Cînd am citit scenariul lui Mihnea Gheorghiu — într-o formă încă nefinisată — am fost entuziasmat și aș fi vrut să realizez filmul, dacă mi-ar fi fost încredințat. Dacă aș fi făcut acest film, aș fi folosit exact aceiași actori, excelenți, același operator a cărui imagine trebuie lăudată, același decorator pe care-l felicit și același compozitor talentat. Filmul ar fi ieșit poate la fel, deși colegul meu are mai multă experiență și îl admir pentru toate filmele sale — dar dacă l-aș fi făcut eu, spuneam, aș fi avut cealaltă atitudine față de mit.

SURÎSUL TRAGEDIEI

MIRCEA MOHOR

Nu vom putea înțelege pe deplin sensurile filmului «Zodia Fecioarei» dacă vom face abstracție de accepțiunea pe care realizatorii o acordă ideii de destin privit ca forță motrice obligatorie a genului tragic. Filmul conține în acest sens o definiție deductibilă. Pentru asta trebuie să pornim de la observația că Lut și Midia au trăit o dragoste similară celei dintre Dita și Dionis, dar că dintr-o pricină sau alta ei s-au despărțit. Dragostea a continuat să persiste în inimile lor și a determinat, cîndva, într-o noapte, pe malul mării, adulterul. Dita-Dionis au moștenit de la cei ce le-au dat viață setea de dragoste. În calea fericirii lor se interpune însă vina părinților. Din schema subiectului, rezultă limpede că Lut și Midia își reneagă idealurile, devin prizonierii inerției, acceptînd o existență care nu este altceva decît un compromis. Destinul aici nu este înțeles ca o forță exterioară omului, ci într-un anume fel ca un atribut al acestuia. Eroarea tragică rezultă din modul în care eroii înțeleg să existe, în raport cu valorile, iar culpa tragică aparține în întregime eroilor. De remarcat în cazul celor doi tineri, Dita și Dionis, că moartea nu apare ca un imperativ al conflictului, ci ca un act liber consimțit. Nimeni nu le cere să moară pentru a ispăși o vină care este și nu este a lor. Dimpotrivă, neputînd să existe conform aspirațiilor care îi caracterizează, cei doi tineri preferă să piară curmînd, o dată cu viața lor arsă de seceta neîmplinirii, și perpetuarea eternă a erorii. Ei pier conștienți de faptul că împreună cu ei piere și sursa tragediei lor.

De aici, de pe acest pisc al durerii și generozității, formula filmului își dezvăluie un sens surprinzător. Cele două planuri, real și mitic, aflate în contrapunct, nu sînt decît capetele de evoluție a fenomenului tragic. În serbările dionisiace distingem pretragedia. Obiceiurile diferitelor civilizații se succed ca tot atîtea forme de evoluție a tragediei.

Asociat cu conflictul tragic propriu zis, planul mitic capătă astfel semnificațiile unui necrolog pe care un dramaturg înzestrat îl elaborează pe marginea existenței milenare a fenomenului însuși. Fascinantă viziune. O viziune care conferă operei de artă dimensiunile unui act de cultură.

RESPONSABILITATEA ARTISTULUI

A apărut pe ecrane la începutul lui martie, «Un film cu o fată fermecătoare» (titlul pare să indice mai degrabă un provizorat, pare să fie o paranteză pe lîngă un alt titlu care n-a fost găsit încă, sau asupra căruia nu s-a convenit). Facem observația aceasta pentru că ea indică o incertitudine care, într-o măsură, s-a răsfrînt și asupra tratării temei, ca și asupra moralei povestirii cinematografice. Presa cotidiană, săptămînalele, ca și radio-ul și televiziunea au comentat amplu și în spirit critic pelicula studioului București, revenind asupră-i între altele și dintr-o nevoie de a repune în discuție o problemă ce angajează o enormă responsabilitate — este vorba despre etica tineretului — și care nu putea fi *doar în parte* lămurită. Filmul a suscitat discuții, filmul a devenit apoi dintr-o dată indiscutabil prin revelarea unor greșeli de fond și de concepție socotite a fi precumpănitoare.

Condiția operei de artă este de a educa

Nu vom stărui aici spre a face în amănunt o analiză a filmului, considerînd că e mai util cu acest prilej să reamintim răspunderea artistului față de societate, ca și condiția funciară a oricărei opere de artă, care este aceea *de a educa*. Nu credem că această intenție le-a fost străină sau că a fost cu bună știință eludată de realizatorii filmului cu «O fată fermecătoare» și nu dorința de a ne oferi o poveste fără morală a fost scopul lor cum nici, ceea ce ar fi mai grav, să ne ofere o poveste în care să triumfe imoralitatea. Ar fi să punem suspiciunea înaintea rațiunii și gîndul pătimaș înaintea principialității etice și estetice, singurele care pot călăuzi și arta ca și critica ei (care de multe ori nu vede decît fie numai defecte, fie numai calități).

De unde acele lipsuri în filmul care a nemulțumit atît? Legat de aceasta, am dori să amintim aici — a cîta oară? — importanța de a avea *film de actualitate* ca și *dificultatea* și *exigența* de care trebuie să țină seama scenariul de actualitate. Lipsa de distanță între faptele ce se petrec și artistul care le observă este în acest caz nu un avantaj ci un handicap.

Nenumărate exemple arată că o cinematografie de prestigiu s-a afirmat întotdeauna ca atare prin filme de actualitate, prin filme în care spectatorul s-a putut recunoaște și a putut recunoaște lumea în mijlocul căreia trăiește, ridicîndu-se totodată la nivelul unei înțelegeri superioare a societății, a raporturilor sale cu alcătuirea respectivă. Așa s-au petrecut lucrurile în cazul neorealismului italian, și mai de curînd în cel al «free-cinema»-ului englez.

Înțelegerea cuprinzătoare și exactă a lumii în lumina celei mai avansate dintre filozofii, posibilitățile de realizare și de afirmare pe plan uman, pe care socialismul le oferă omului împreună cu certitudinea destinului său în ambianța societății noastre au dat naștere unor noi trăsături de caracter, unor caractere noi și unui complex de relații care sînt deosebite, specifice acestei lumi. Iată un prim jalon care ar fi pentru artist unul din planurile activității sale, al observațiilor pe care le face înlăuntrul acestei lumi. Există astăzi pe șantiere și în uzine, pe băncile școlilor de specialitate și institutelor de învățămînt superior, un tineret crescut în spiritul acestei epoci, gata să preia și să ducă mai departe realizările de pînă acum, un tineret care poartă cu sine o psihologie și o problematică surprinzătoare tocmai în noutatea, în prospețimea ei. Iată dar sursa de la care pornește artistul care vrea să vorbească despre tineret. Este un punct de pornire sau un reper pentru povestitorul care selectează pentru ca apoi, prin exemplul la care se oprește, să pledeze o cauză superioară.

Opera de artă este atitudine. este poziție

O condiție a exprimării artistului stă în capacitatea lui de a sesiza și reda pilduitor pentru ceilalți, folosindu-se de mijloacele atît de convingătoare, de seducătoare și de spectaculoase ale artei, ceea ce trebuie urmat și ceea ce trebuie abandonat dintr-o întîmplare denumită conflict dramatic. Cu riscul de a deveni pedanți, vom aminti că un conflict dramatic autentic face să se înfrunte cu forță, cu fluctuații și surprinzătoare piruete, dar totdeauna cu triumful unei idei nobile, fapte și poziții antagonice, că însăși această dispută slujește la conturarea ideii pe care artistul urmărește s-o impună și că o învățătură se degajă de fiecare dată cu impetuozitate la capătul desfășurărilor dramatice. Echivocul n-a generat niciodată opere de artă, și nici confuzia. Opera de artă este atitudine, este poziție.

De la cauză la efect

«Un film cu o fată fermecătoare», deși analizat în numeroase cronici de specialitate în dorința de a i se

desluşi limitele, lipsurile şi eventualele lui trimiteri, rămîne în continuare pasibil de analize profesionale, menite să discearnă pe lîngă dificultatea neîndoielnică a problematicii abordate, obligaţia de a dezbate şi pleda, pro sau contra unor manifestări, tocmai din dorinţa de a educa şi a face mai uşor de înţeles unele comportări «ciudate». Este cu alte cuvinte nevoie să se arate cauzele şi efectele atunci cînd vrei să pui în discuţie un caz cum este cel al «eroinei» filmului lui Bratu, Ruxy, şi nu numai de a ilustra — cum din păcate se cam întîmplă în film — unele episoade care privesc existenţa sa «neobişnuită». «Fetele fermecătoare» nu sînt o noutate nici în literatura clasică, nici în cea modernă şi nici în cinematografie. Ca fenomen periferic ele există şi în societatea noastră, fără să fie un produs uman al acesteia, şi deci fără posibilitatea de a o exprima într-un fel sau altul. Ruxy n-ar fi putut să apară aşadar pe ecran decît în postura unui copil rătăcit, observat prin ochii marii familii pe care o alcătuim şi supus judecăţii acesteia. Aceasta ar fi fost una din modalităţi. Obligatoriu, personajul trebuie deci investigat în funcţie de două din dimensiunile sale: una care se referă la cauzele care l-au determinat să se abată de la conduita normală a existenţei noastre şi cealaltă — a aspectului penibil şi umilitor pe care-l capătă întotdeauna acest mod de viaţă la cei care îl practică.

Există, credem, două atitudini posibile în discutarea artistică a acestui caz:

a) Să observi şi să aprofundezi chiar pînă la nuanţe, dramatica şi nociva în acelaşi timp, experienţă de viaţă pe care o săvîrşeşte Ruxy — ceea ce şi-a propus scenariul — mergîndu-se pînă la consecinţa ultimă a gestului ei care este scoaterea acesteia (şi dacă termenul n-ar fi prea aspru şi cumva retoric, chiar pieirea ei) dintr-o societate care înţelege să trăiască altfel (dar care trebuie să existe ca un punct de reper în film, pentru ca între actele săvîrşite de Ruxy şi cadrul moral şi uman permanent, să se nască o continuă confruntare). În acest caz sfîrşitul trist şi ireversibil al lui Ruxy n-ar fi apărut decît ca o confirmare a faptului că în lumea noastră ireverenţa faţă de normele eticomorale, complacerea în «experimente ciudate» de viaţă duc treptat la autoexcluderea din rîndurile ei. Personajul putea fi privit cu o sensibilitate pentru soarta tristă şi tragică a lui şi atunci am fi asistat la o dramă, sau putea fi ironizat, satirizat prin comentariul cu care autorii unui film însoţesc ceea ce descriu ca fapte şi întîmplări.

b) Personajul şi conflictul filmului puteau fi şi astfel dimensionate încît pe măsura desfăşurării acţiunii — existînd intenţia de a dovedi că mediul în care trăim veghează asupra vieţii şi comportării noastre, mai devreme sau mai tîrziu, o va aduce pe calea cea dreaptă. În acest caz trebuia să simţim această veghe iar treptele recuperării unui personaj ca Ruxy, de pildă, să fie vizibile pentru cel ce urmăreşte filmul. Aceasta ar fi justificat finalul fetei fermecătoare în actuala lui înfăţişare.

Pe cît se pare însă necunoaşterea îndeajuns a esenţei unei asemenea «fete fermecătoare» şi a adevăratelor ei raporturi cu societatea în care trăieşte, a făcut ca realizarea filmului să se vadă silită nu arareori fie să invente raporturi, fie să sară peste unele explicaţii necesare, peste adîncirea unor sugestii de care ar fi fost nevoie spre a înţelege «unde bate» aceasta pelicula, ce anume vrea să susţină şi ce anume vrea să infirme. Este de remarcat între altele că toate personajele principale ale peliculei aparţin periferiei noastre sociale, că le putem într-adevăr întîlni în viaţă dar sub forma unor cazuri izolate care, asemenea eroinei, neavînd nimic comun cu esenţa societăţii noastre, nu o pot desigur reprezenta. Fauna aceasta ocupă totuşi în exclusivitate ecranul fără a i se opune pregnant un alt termen de comparaţie, fără să fie conţinută de un mediu social judicios determinat, în raport cu care ea să se vădească a fi minoritate infimă. Lăsaţi la voia întîmplării, asemenea eroi pe care realitatea îi refuză, pretind totuşi, în virtutea acelei condiţii de generalizare, specifică artei, să-i fie ambasadori.

Influenţele şi punctul de vedere propriu

Unii critici au acuzat filmul de influenţe insuficient asimilate. Personaje de tipul Ruxy există în toate cinematografiile şi oricare din filmele serioase produse de aceste cinematografii (şi nu ne referim decît la filmele serioase atunci cînd vorbim de influenţe), putea oferi cîte ceva demn de luat în seamă. «La Vérité» conţine o eroină aproape identică cu cea din «Un film cu o fată fermecătoare» (surprinsă evident pe un alt plan, cu toate limitele filmului pomenit). Şi cu toată incapacitatea autorilor de a-şi explica într-un fel eroina, ea sfîrşeşte totuşi în mod tragic demonstrînd că acest fel de viaţă nu poate duce la nimic bun. Este, orice s-ar spune, o atitudine. La fel se petrec lucrurile şi în «La dolce vita», de astădată însă cu un «băiat fermecător». Modul de viaţă al lui Marcello îl face pe acesta să-şi piardă, să-şi rateze o veleitară vocaţie de scriitor. Episodul penibil, al cărui erou este tatăl venit din provincie, este capabil să sugereze subtil dar categoric, sfîrşitul lui Marcello. Acesta va cădea într-o bună zi înfrînt de excesele şi rătăcirile în care se complace şi nu va avea unde să se retragă, pentru că el nu are o familie, nu are de fapt pe nimeni. Lo Duca ne spune într-o frumoasă imagine că Marcello va pieri singur, asemenea unui bizar şi ciclopic monstru marin, aruncat de valuri într-o dimineaţă undeva, pe o plajă pustie.

Nu credem totuşi că e nevoie să abatem discuţia de la subiect, invocînd drept cauze ale unor neajunsuri şi neîmpliniri, unele influenţe suferite de realizatori din alte cinematografii. Cultura — este un lucru în general ştiut — trăieşte pe principiul vaselor comunicante, iar transferul de gînduri artistice, de sugestii privind limbajul şi modalităţile unei arte nu face decît să tonifice arta. Dar nici o cultură nu trăieşte din astfel de «guri de aer» luate pe apucate şi din cînd în cînd. Propria noastră cultură şi artă ne oferă şi climatul şi terenul unei considerări proprii a fenomenelor de viaţă şi gîndire înlăuntrul lumii noastre. Avem de

comunicat un punct de vedere care poate el însuşi să influenţeze pe alţii. Dar pentru aceasta nu trebuie decît ca acest punct de vedere să fie deplin constituit şi formulat fără echivoc şi fără confuzii.

Iată de pildă, ca să luăm un exemplu din propria noastră cinematografie, un alt film pe teme de tineret, «Dimineţile unui băiat cuminte». El abordează cu o mai mare competenţă această arie tematică, reflectînd-o cu fineţe şi complexitate, într-o peliculă cinematografică a cărei valoare artistică a fost semnalată si îndeobşte recunoscută.

Vive este un erou care conţine trăsături definitorii pentru caracterele pe care societatea noastră le modelează. Cinstea personajului faţă de sine însuşi, setea lui uriaşă de a-şi găsi un loc pe măsura realelor lui capacităţi, face din locul acesta, nedescoperit încă de Vive, însuşi scopul existenţei eroului. Judecat într-o accepţiune mai largă, Vive este un Peer Gynt al zilelor noastre, iar filmul «Dimineţile unui băiat cuminte» este o replică inteligentă la o anume filozofie care se mărgineşte să surprindă datele imediate existenţiale.

Filmul în general şi filmul de actualitate în special

Cinematografia noastră a realizat de-a lungul anilor o seamă de filme pe teme de tineret. Unele cuminţi şi modeste, în care se arătau şi se combăteau mici defecte de formaţie şi de caracter, sau dimpotrivă se evidenţiau trăsături pozitive şi noi, apărute în peisajul uman tineresc. Au fost şi încercări, şi unele reuşite, dar pînă acum — ca de altfel destul de rar cînd e vorba de filme de actualitate, fie ele cu tineri sau cu maturi — critica a avut întotdeauna prilejul să se oprească atît asupra problematicii cît şi a modalităţilor de a o dezbate, şi s-au simţit în şovăiala sau în observaţiile făcute la adresa cîte unui film, nemulţumiri şi exigenţe elementare, în ce priveşte în special baza unui film: scenariul.

În privinţa acestuia, adică a scenariului, se degajă o seamă de constatări care de asemenea este locul să le pomenim chiar cînd vorbim despre «Un film cu o fată fermecătoare»:

a) Nu este suficient să-ţi propui o temă foarte atrăgătoare şi interesantă pentru ca acest simplu fapt să şi rezolve problema realizării unui film. Nu întotdeauna o temă care surprinde cîte ceva din complicatul mecanism al unei societăţi (şi mai ales din ineditul mecanism al unei societăţi noi) poate să se şi dezvolte într-un scenariu. Este aici un aspect întîlnit destul de des şi anume de a transforma în scenariu ceea ce nu este de fapt decît o ideie care ar mai presupune o amplă tratare spre a deveni text sugestiv pentru un film .

b) Un scenariu cu o temă şi o tratare capabile să reţină atenţia este susceptibil în general cam de două aventuri cinematografice: 1) să fie acceptat cu prea puţină exigenţă sau 2) cu prea multe moşeli în aşa fel încît, într-o împrejurare scenariul să fie necopt, iar în cealaltă să fie răscopt.

c) În al treilea rînd, un scenariu care pare să se bucure de un anume echilibru, de o armonie între ceea ce autorul îşi propune şi ceea ce izbuteşte să şi spună, devine un element esenţial al filmului, dar pe care spectatorul nu-l citeşte direct ci prin intermediul unui regizor. Şi aici cîmpul fluctuaţiilor şi al posibilităţilor este destul de mare: ori realizatorul îl ia drept o sugestie şi îl traduce în limbaj cinematografic transferînd ideile în imagine expresivă şi dîndu-i un conţinut adecvat, potenţînd acele părţi ce par mai slabe sau dimpotrivă temperînd unilateralizările, lucrurile incoerente sau poate chiar ilogice — şi atunci avem de-aface cu o colaborare destul de rar întîlnită prin care se dobîndeşte succesul; ori realizatorul citeşte la suprafaţă textul scenariului, intuindu-i doar un conţinut fugar, unele nuanţe şi trimiteri, ca şi ţesătura faptică ce fac din el o lucrare artistică şi atunci de la scenariu la film se produce o schimbare de profil care de cele mai multe ori desfigurează ideile şi observaţiile, curmă fluiditatea naraţiunii şi dă naştere unui hibrid (rezultat din punerea laolaltă a unor fragmente de scenariu şi a unor fragmente de meşteşug ale regizorului); însfîrşit, un regizor poate «fotografia» un text fără să-i citească ideile, ci doar descrierile de cadru.

S-ar putea să existe încă multe alte modalităţi de contact între un realizator de filme şi un autor de scenarii. Nu ştim exact în care loc s-ar putea situa colaborarea dintre cei care au realizat «Un film cu o fată fermecătoare». Pare să fie limpede însă — din desfăşurarea prea monotonă şi sacadată, echivocă destul de des în afirmaţie şi palidă în conţinut, din ritmul care nu s-ar spune, de multe ori, că urmăreşte drumul ascendent al unui conflict construit cu ştiinţa schimbărilor şi evoluţiei dramatice — că o întîlnire sub cele mai bune auspicii artistice între realizatori nu s-a produs aici. Aceştia fie că nu s-au explicat îndeajuns, fie că nu s-au înţeles pe deplin, fie însfîrşit că au alăturat automat şi nefiltrat artistic unele cerinţe de modificări de scenariu (pentru că din păcate şi aceasta este o modalitate de a înrîuri cîteodată nefericit realizarea unui film), cert este că au lăsat ca pelicula lor să concretizeze în imagine şi idei artistice incomplet formulate. De aici o seamă de neajunsuri şi posibilităţi de interpretare greşită, de confuzii şi de concluzii nedorite. De aici sentimentul — citibil în unele critici foarte acute — că o problemă prea serioasă şi plină de răspundere a fost tratată prea uşor, fără să se ajungă la lumini şi explicaţii plauzibile şi chiar aşteptate, de ordin etic şi moral.

Îndeobşte, trebuie să învăţăm şi din succese (dar cu modestie şi nu cu îngîmfarea care se întîmplă să vină cu mai multă uşurinţă şi să fie asimilată ca un drept la afirmare) ca şi din neîmpliniri (dar nu cu aerul de victimă căreia îi place să aştepte consolări şi mîngîieri). Este bine să tragem concluziile cu luciditate, cu simţul răspunderii şi cu dorinţa de a nu repeta decît experienţele izbutite. Altminteri filmul ar rămîne o artă incapabilă să se maturizeze.

Mircea HULUBAŞ

panoramic peste platouri

SILVIA POPOVICI despre



GIOCONDA FĂRĂ SURÎS



FRANCISC MUNTEANU despre



CERUL ÎNCEPE LA ETAJUL III



Cine va fi Mihai? Cine va fi Ana? La ora la care s-a scris reportajul se credea că Silviu Stănculescu și Valeria Marian, studentă la I.A.T.C.

«Cerul începe la etajul III» în faza probelor. Operatorul Nicolae Girardi (la aparat), maestrul de lumină Robert Fleischer și asistentul de regie Mihai Constantinescu, înaintea primei probe de filmare.

Fiecare regizor este — sau e de dorit să fie — un Pygmalion. Valeria Marian va deveni și ea «descoperirea» lui Francisc Munteanu?



O femeie-inginer capabilă și lucidă, profund îndrăgostită de meseria ei, din categoria oamenilor «tari», trecută în a doua tinerețe. Un om împlinit pe plan profesional, total nerealizat ca femeie. Aceasta este Gioconda fără surîs. Personajul — în jurul căruia gravitează toate problemele — tentează la o etichetare de genuri: «Film despre problemele femeii contemporane» sau «Problemele intelectualei moderne» sau...

«Este un film despre dragoste» — spune Silvia Popovici. Un film, mai bine spus, despre dorul de dragoste, de fericire, de împlinire. E adevărat că Irina, personajul meu, este o femeie a zilelor noastre. Dar partitura ei, nespus de bogată, o apropie de femeile tuturor timpurilor, care au iubit și au dorit să fie iubite. Este o femeie întreagă pe care cred că n-o poți închide într-o formulă. Ea se înscrie mai degrabă în categoria aceea rară a personajelor pe care le reții, sau poate o reții pentru că te poți oglindi și recunoaște în ea.»

Întrebarea clasic-stupidă «Ce credeți despre rolul dv.» sau ceva similar devine, evident, inutilă. Pe ocolite însă și într-o formulă mascată ajungem, nu știm cum, tot acolo. Întreb ce anume din scenariu îndreptățește entuziasmul declarat al actriței.

«Tot. Construcția, personajele, relațiile dintre ele, dialogul — mai ales dialogul. Eu sînt actriță și nu sînt în măsură să declar că scenariul Malvinei Urseanu — care este și regizoarea filmului — este sau nu «foarte cinematografic». Sincer vorbind, nici nu mă interesează. Sînt convinsă că orice poate deveni film, așa cum orice poate deveni piesă de teatru sau poezie. Acest «cinematografic» se vede numai cînd filmul e gata și, de altfel, el cade în sarcina regizorului. Pentru actor, mai important e ca în scenariul care i se oferă să existe viață și adevăr, ca personajul lui să trăiască, să gîndească, să se exprime ca un om adevărat. Or, lucrul cel mai de preț al scenariului mi se pare a fi tocmai dialogul. Iar pentru actor — iartă-mă că spun din nou pentru actor — dialogul e foarte important. Chiar dacă mai tîrziu unele replici se elimină singure, chiar dacă imaginea devine atît de grăitoare încît exclude cuvîntul, la început acest cuvînt este de neprețuit. El te ajută să-ți cunoști și să-ți înțelegi personajul, să-i pătrunzi felul de a fi, caracterul, sentimentele, mecanismul lui de gîndire, reacțiile, tot. Dialogul Malvinei Urseanu are această calitate de a te pune în contact cu personajul. Cuvintele sînt pline de sens și-ți comunică rînd pe rînd toate datele: tăria femeii, singurătatea ei, orgoliul, puterea de a iubi, dorința de împlinire. E așa cum în viață, stînd de vorbă cu un om, reușești să-l cunoști și să afli tot despre el.»

Aproape întotdeauna actorii au de obiectat ceva — uneori chiar post-factum — rolului lor. Ce senzație încearcă însă un actor pus în fața unui rol construit fără cusur? Un sentiment de securitate? De liniște? De încredere în reușita lui?

«În general, n-aș putea spune... De rolul acesta mi-a fost însă puțin teamă, deși mi l-am dorit foarte tare. Un rol slab îți lasă șansa unei scuze. Pentru un rol bun, ratat, nu te iartă nimeni... M-am temut un pic și de datele exterioare ale personajului. Maturitatea femeii, duritatea, sobrietatea ei, îi sînt înscrise pe chip. Și la acest chip eu trebuie să ajung nu prin machiaj, ci dinăuntru. Pentru că dacă pornesc de la datele exterioare, care se pot obține ușor cu ajutorul machiajului, n-am să reușesc decît o pastișă. Trebuie să-i găsesc zîmbetul acela de Gioconda, ironic și sever, cîteodată cald, altădată amar... Și nu e bine spus «să-i găsesc zîmbetul», ci mobilul acelui zîmbet, explicația lui interioară. Nu mă întreba cum, că nu știu să-ți spun. Probabil citind și răscitind scenariul, discutînd cu regizoarea, gîndindu-mă la personaj...»

Mă întreb cum e să reiei contactul cu tot mecanismul platoului, după patru ani de întrerupere. Mă întreb cu voce tare și Silvia Popovici face o pauză lungă înainte de a răspunde:

«E ca și cum te-ai întoarce după mult timp dintr-o călătorie. Trebuie să te obișnuiești cu lucrurile...»

O poveste de dragoste, mai curînd un început de poveste, în cursul căreia eroii își descoperă un trecut comun: timpul războiului. Fata era pe atunci o fetiță, bărbatul un foarte tînăr marinar. O alarmă i-a adus în același adăpost, o întîmplare a făcut ca tînărul marinar să devină erou și din nou întîmplarea face ca de acest erou să se îndrăgostească fetița devenită adolescentă. Se va realiza această dragoste — născută ca în romane — din admirația unei fete pentru un erou cu numele înscris pe o placă de marmoră? Va fi eroul la înălțimea piedestalului ce i s-a ridicat? Și este el cu adevărat un erou? Scenariul dezvăluie un Francisc Munteanu deosebit de cel care a făcut «La vîrsta dragostei» sau «Tunelul», foarte departe de cel care a făcut violentul «Dincolo de barieră», poate mai apropiat, ca sensibilitate și delicatețe, de «La patru pași de infinit», cu care actualul scenariu mi se pare că se înrudește. Mi se pare numai?

FRANCISC MUNTEANU: «Cerul» este un fel de continuare a «Pașilor». Dacă vrei, un fel de «Patru pași de infinit» în zilele noastre — acțiunea se petrece în 1964, cînd perspectiva nu se înscrie «la infinit», ci undeva foarte aproape de noi. Dincolo de această înrudire aș vrea ca «Cerul» să nu semene cu niciunul dintre filmele mele.

REP.: Cum v-ați gîndit să obțineți acest: «să nu semene»?

FRANCISC MUNTEANU: Vreau să realizez un film cotidian, un film al zilelor noastre. Asta ca factură. Ca procedeu, aș vrea să fie pe cît se poate un film nejucat, un film trăit... Eu știu că în diferite momente ale existenței personajelor, lucrurile au valori diferite, dar nu caut să le accentuez, nu caut să creez situații excepționale pentru ca despărțirile sau nereușitele să fie tragice. Vreau situații simple, de fiecare zi, cu tragismul, atît cît este el firesc de asemenea. În ceea ce privește construcția filmului: acțiunea se petrece într-o singură noapte. Timpul se constituie doar din niște retrospective care întregesc noaptea și pe care nu am de gînd să le intercalez, cum se obișnuiește, ci să le integrez ca pe niște continuări firești ale acțiunii, care justifică felul de a fi al personajului. Aș vrea să filmez astfel încît toate amintirile din timpul războiului, amintirile de ieri și prezentul să constituie un singur timp: cel al filmului. Trecerea de la un cadru la altul se va face adesea — poate — în afara unor legi clasice ale montajului, fără obișnuitele racorduri. Asta dă senzația că între un cadru și celălalt a trecut foarte mult timp. Am făcut probe și în sensul acesta. Senzația pe care o creează materialul este interesantă și convine felului în care am gîndit filmul. Coloana sonoră va fi concepută în același stil. Sunetele care aparțin amintirilor se vor auzi uneori pe imaginea de azi, vor reconstitui o atmosferă, vor povesti mai mult decît spun cuvintele. Asta nu e nimic nou, s-a mai făcut. Lăsînd însă la o parte stilul, procedeele sau genul, filmul trebuie să fie un manifest al dragostei și al îndrăgostiților, împotriva războiului. Nu un manifest verbal, ci unul care, desprins de cuvînt, să rezulte din toată acțiunea filmului. Îmi doresc un poem închinat dragostei și căutărilor pe care le presupune ea. Aș vrea să arăt în el rănile sufletești moștenite din timpul războiului, să arăt ce a rămas în noi de atunci și pînă în zilele noastre.

Întrebîndu-l pe Francisc Munteanu-regizorul, ce a făcut între timp Francisc Munteanu-scriitorul, am aflat că în curînd îi va apare un volum de nuvele și un roman care s-a născut dintr-un film. Romanul se numește «Reîntoarcerea», dar care este filmul care i l-a inspirat, Francisc Munteanu n-a vrut să spună.

EI DESPRE EI

Luis Buñuel turnează în Franța ultimul său film, cu Catherine Deneuve în rolul principal, «Frumoasa zilei». Este **ultimul** film, pentru că o dată cu acesta, după cum spune Buñuel, se va încheia cariera cinematografică a marelui regizor. «Poate voi mai face — la mine, în Mexic — unul sau două filme mici, repede, cu bugete neînsemnate, în familie». «Frumoasa zilei» este o adaptare personală după romanul lui Joseph Kessel apărut în 1928 (anul în care Buñuel termina «Vîrsta de aur»). «Am transplantat subiectul în zilele noastre și am adoptat o structură foarte liberă. Am făcut — cum se spune — interpolări, am creat pasaje imaginare, care nu se deosebesc de altfel cu nimic de momentele reale ale povestirii: acestea sînt amintirile din copilărie sau adolescență, reveriile, dorințele care obsedează personajul interpretat de Catherine Deneuve, Séverine. Ceea ce mă interesează este drama interioară, conflictul moral, obsesiile care apar și reapar».



Buñuel a declarat că ultimul său film este «Frumoasa zilei». Actrița aleasă să dea viață ultimei sale eroine, Catherine Deneuve. (În fotografie Buñuel și Catherine Deneuve.)

Jean-Luc Godard despre cele două filme la care lucrează simultan — «Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea» (cu Marina Vlady) și «Made in U.S.A.» (cu Anna Karina): «Cele două filme n-au nici o legătură unul cu altul. Sînt în stiluri diferite. Singurul lucru care se poate afirma despre ele este că răspund unei aceleiași pasiuni pe care o am de a analiza ceea ce se numește viața modernă, de a o diseca atent, ca un biolog, de a-i descoperi tendințele profunde». Despre «Made in U.S.A.»: «Încerc să fac un film simplu. Și pentru prima dată să relatez o poveste. Acest lucru nu face parte din temperamentul meu. Eu nu știu să povestesc». Celălalt film este mult mai ambițios. O dată pe plan documentar, pentru că este vorba de amenajarea regiunii pariziene, apoi pe planul căutărilor pure, pentru că este un film în care îmi cer să continui să fiu eu însumi în ceea ce fac».



Interpreta preferată a lui Jean-Luc Godard, Anna Karina, în «Made in U.S.A.», «primul film simplu» iscălit J-L-G.

panoramic peste platouri

FILME-PILULĂ PE TEMA „PĂMÎNTUL OAMENILOR"

Cartea scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry, «Pămîntul oamenilor», a inspirat titlul şi tema competiţiei internaţionale de la Montreal (Canada). Competiţia a acceptat orice gen de filme, cu condiţia ca ele să nu depăşească durata de 50 de secunde. Ţara noastră s-a înscris în competiţie cu 9 filme-pilulă, realizate de Animafilm.

Titlurile:

«Uitucii», «Aşteptarea», «Paşii», «Oul», «Idila», «Lumina», «Evrika», «Ideal» şi... «Pămîntul oamenilor».

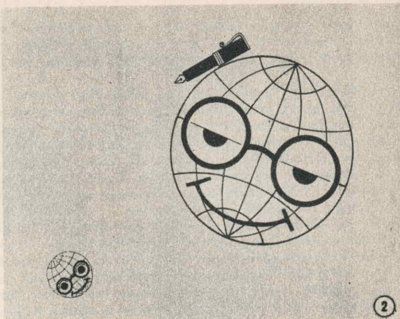
Autorii:

Ion Popescu Gopo, Constantin Musteţea, Virgil Mocanu, Victor Antonescu, Genoveva Georgescu, George Seidel şi Olimp Vărăşteanu.

1. În 50 de secunde omuleţul lui Gopo are timp să arunce în aer Pămîntul, să plîngă pe ruinele lui, să-l reînvie cu o floare şi să pornească, uituc, din nou la distrugerea lui. («Uitucii»).

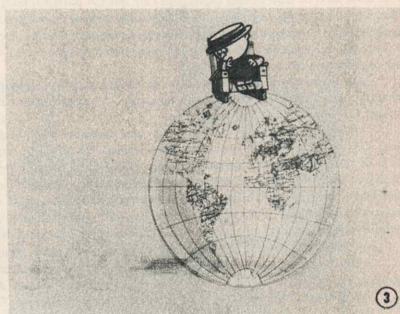
2. O planetă studioasă şi o alta cochetă, care-i tulbură mereu ocupaţiile serioase. Rezultatul întîlnirii: un pui de planetă, fericită că i s-a dat viaţă. («Idila»).

3. Timp de 40 de secunde cineva aşteaptă nerăbdător, probabil un vehicul. În ultimele 10 secunde la orizont apare Pămîntul care se opreşte docil în faţa unicului său pasager: Omul. («Aşteptarea»).





ANIMAFILM LA MONTREAL





STUDENŢII PE PLATOU



O SALĂ DE AŞTEPTARE

Operatorul George Cornea şi studenţii săi.



Felicia Cernăianu şi Carmen Galin.

DINASTIILE ECRANULUI


Charlie Chaplin


Geraldine Chaplin


Henry Fonda


Jane Fonda


Simone Signoret


Catherine Signoret Allegret

De-a lungul istoriei omenirii, codul civil (apocrif sau științific alcătuit) a consemnat și legiferat cele mai ciudate moșteniri: moșteniri de sclavi, de titluri nobiliare, de coroane, de imense bogății sau numai de datorii. Singura valoare care nu a fost niciodată înregistrată de tratatele de drept la capitolul «moșteniri posibile» a fost vocația artistică (poate și pentru că talentul a depășit întotdeauna canoanele juridice). În ciuda acestei imperfecțiuni legislative, asemenea descendenți de onoare au existat în cultura tuturor timpurilor. Familiile celebre — de genul Al. Dumas tatăl și fiul, sau I.L. Caragiale și Matei Caragiale — s-au numărat mai ales din tagma scriitorilor. Iată însă că, o dată cu secolul XX, moștenirea de talent a început să devină tot mai mult un apanaj al cineaștilor, cu deosebire al actorilor de film. Semnalul dat cîndva de Douglas Fairbanks sr. și jr. este continuat astăzi de nume nu mai puțin cunoscute. Dintre ele, pe primul loc este Charlie Chaplin, care va trebui să-și împartă moștenirea între mai mulți pretendenți, formînd — împreună cu ei — un adevărat «clan» Chaplin al actorului de film: Geraldine (care a jucat recent, alături de tatăl său în «Contesa din Hong-Kong»), Sidney (pe care îl vom vedea în coproducția româno-franceză «Șapte băieți și o ștrengăriță») precum și foarte tinerele Josephine și Victoria. Henry Fonda are doar doi urmași: Jane, devenită deja o mare stea a ecranului și John, despre care Henry spune că «e mai talentat decît mine și îl așteaptă un viitor pentru care îl invidiez». În sfîrșit, ultimul (nu și în ordinea valorii), copil al seriei pe care v-o prezentăm în acest număr este Catherine Allegret (fiica celebrului regizor Marc Allegret), care a jucat alături de mama sa, Simone Signoret, într-un film de mare succes, «Compartimentul ucigașilor» de Costa Gavras.

CHAPLIN

FONDA

SIGNORET


Dan Nuțu în rolul deținutului.

Pe unul dintre platourile Buftei — acela pe care se instala un decor pentru «Amprenta», într-un colț se filma. Nu «Maiorul și moartea», nu «Amprenta», nu «Șeful sectorului suflete», ci un filmuleț de 150 de metri, lucrarea de sfîrșit de semestru a studentei Felicia Cernăianu din anul III al I.A.T.C., clasa regizorului Mihai Iacob. Operatorul, erau de fapt trei: Iosif Demian, Radu Iansen și Billy Barnabas, un tînăr din Uganda care studiază la noi operatoria. Toți trei aparțin clasei operatorului George Cornea.

Pe o temă dată de catedră (o sală de așteptare), Felicia Cernăianu a construit o poveste scurtă care se petrece bineînțeles într-o sală de așteptare, în timpul războiului. Eroii — un deținut și o fată care așteaptă trenul. Viitoarea regizoare și viitorii operatori lucrează pentru prima dată în condițiile unei echipe de filmare, în condiții de platou și de producție cinematografică, anul III fiind primul an în care studenții-regizori și studenții-operatori învață să facă un film împreună, pun adică bazele colaborării de mai tîrziu.

Echipei i s-au creat toate condițiile unei filmări pe platou. Pentru un film de 150 de metri regizoarea și operatorii săi au la dispoziție o zi de pregătire și două zile de filmare. Păstrînd proporțiile, este o filmare în toată regula. Pentru studenți experiența este de două ori interesantă și folositoare. O dată ca primă experiență și a doua oară pentru că ea vine să pregătească de fapt lucrarea de sfîrșit de an, hotărîtoare pentru viitorii regizori și operatori.

Reportaj realizat de EVA SÎRBU

EI DESPRE ALȚII

FELLINI DESPRE ANTONIONI. În 1965, la Festivalul de la Bergamo, a fost prezentat documentarul lui Gianfranco Mincozzi, «Michelangelo Antonioni, povestea unui autor» (16 mm, alb-negru) care înmănunchează, printre altele, o serie de mărturii ale unor personalități cinematografice în legătură cu creația lui Antonioni. În aceeași ordine de idei, revista «Positif» a chestionat alte cîteva personaje din lumea filmului, absente din documentarul lui Mincozzi. Iată ce declară Fellini: «Sper că stima și prietenia pe care o am pentru el nu mă influențează — vreau să spun — nu mă împiedică să emit o opinie absolut obiectivă. Ceea ce îmi place mai mult la Antonioni este constanța, coerența sa. Este un autor care a căutat întotdeauna să rămînă fidel genului său de cinema și care s-a impus nu numai opunîndu-se exigențelor și barierelor ridicate de producători, dar mai ales, repet, printr-o fidelitate față de el însuși cu adevărat emoționantă.»

POST-SCRIPTUM — Antonioni a terminat la Londra ultimul său film: «Explozia». Punctul de plecare al acestei noi drame antonioniene este o fotografie pe care un tînăr (David Hemmings, o descoperire a lui Antonioni) o face unei doamne (Vanessa Redgrave, premiată în 1966 la Cannes pentru rolul din «Morgan, un caz pentru tratament» de Karel Reisz).


Antonioni ne-a obișnuit pînă într-atît cu Monica Vitti, interpreta lui preferată, încît ne-o închipuim de neînlocuit pe genericele filmelor sale. Și totuși, eroina din «Explozia», ultimul film antonionian (turnat la Londra) este Vanessa Redgrave

CASCADORII

Gil Delamare a fost unul din ei — cel mai cunoscut dintre cascadorii francezi. Specialitatea lor sînt căzăturile (de la cît mai mare înălțime, de pe cal sau din tren etc.), încăierările (cu sticle, mese, scaune, în judo, în catch și tot ce se mai poate imagina), salturile în gol cu automobilul sau motocicleta, lansările din avion fără parașută, într-un cuvînt, tot ce implică pericol într-un film și constituie — de altfel — momentele de delicii ale spectatorilor. Tot ceea ce nu pot filma chiar protagoniștii, căci vedetele, în asemenea cazuri, cedează locul «dublurilor».

În Statele Unite, cascadorii sînt formați și antrenați în școli speciale. În Franța ei își descoperă mai mult sau mai puțin întîmplător vocația și, asociindu-se, formează echipe de cascadori, dintre care unele foarte căutate (și bine remunerate) în lumea filmului, mai ales a filmului de aventuri. Celebră este în special echipa condusă de Ivan Chifre (din care făcea parte și cel mort la 31 mai 1966 — Gil Delamare), formată din 10 bărbați și o femeie (Michèle Delacroix — mîndria întregii echipe).

«TRUCURILE» LOR?

În primul rînd, o pregătire cît se poate de serioasă. Majoritatea lor au antecedente ce le favorizează actuala «specializare» — sînt foști campioni la curse automoto, la parașutism (Michèle Delacroix), box, judo sau ski. Toți își urmează cu rigurozitate antrenamentele. Adevăratele trucuri sînt de fapt mult mai puțin spectaculoase decît ne-am fi așteptat: se sare de la o înălțime de 10 m pe cutii goale de carton (pentru a amortiza șocul; totuși și așa, o simplă neatenție echivalează cu o fractură), sticlele sînt de obicei din ceară transparentă, hainele cu care intră în foc (dar care nu acoperă și fața) sînt de azbest, mașinile care se prăbușesc — cu șofer cu tot — în mare sau în prăpăstii nu sînt Citroën sau Ferrari veritabile, abia ieșite din fabrică, ci niște vechituri ajustate pînă la forme convenabile (altfel ar fi prea costisitor).

CĂDEREA, ROSTOGOLIREA, PRĂBUȘIREA

Din echipa cascadorilor lui Ivan Chifre face parte de altfel și un mecanic, care supraveghează precizia executării fiecărui detaliu tehnic. Iar detaliile nu numai că sînt foarte multe, dar trebuie și înlocuite mereu cu altele și mai ingenioase — mecanicul devine un adevărat inventator — căci niște cascadori serioși nu pot «vinde» de fiecare dată același spectacol. Chiar și istoria uneia din cele mai banale ocupații de cascador — căzătura — demonstrează explicit acest lucru; dacă la început era suficient să știi să cazi de pe un cal bătrîn și liniștit (probabil că primul cascador din istoria filmului a fost un jocheu surprins întîmplător de frații Lumière într-unul din momentele lui puțin glorioase), sau să te rostogolești precaut pe cele 20 de trepte de la intrarea unui hotel, mai tîrziu, westernul a impus diligența și o dată cu ea prăbușirea de pe capră drept între copitele cailor. Epoca automobilului nu s-a lăsat mai prejos — oricum, a cădea cu 50 km pe oră este totuși ceva — dar progresul a fost trecător; între timp începuseră să circule trenurile ultrarapide, care aveau marele avantaj de a permite căderea chiar între osii — un efect sigur, mai ales în condițiile filmului sonor. Astăzi, și acest gest teribil este aproape un joc de copii. Este cu mult mai spectaculoasă mașina în care se află (pînă la un punct) un om, mașina care se repede în prăpastie cu 120 km pe oră și se rostogolește de cîteva ori. Cînd nu se poate procura o prăpastie se folosește cu o ușoară teamă de desuetudine, pur și simplu marea (se pare că ultima variantă este preferată de cascadori nefiind, după spusele lor, «absolut de loc periculoasă»; mecanicul însă o socotește cu totul supărătoare, căci în acest caz nu mai poate recupera niciuna din piesele mașinii întrebuințate).

*

Această istorie a căzăturii este tipică. În viața cascadorilor pătrunde tot mai mult elementul super-tehnic al civilizației moderne. În curînd, trucurile lor vor fi trucuri cibernetice — afirmă proorocii. Și totuși există și «marele truc», poate trucul cel mai uimitor al cascadorilor lui Ivan Chifre și al tuturor cascadorilor în general; este curajul, curajul cu care sărea Gil Delamare din avion, cu parașuta închisă, pînă la a realiza joncțiunea cu un coleg (secvența din «Fantômas»). curajul cu care Michèle Delacroix face echilibristică pe hornurile celor mai înalte blocuri din Paris sau acrobații suspendate sub un helicopter la 1 000 m înălțime («Gentlemanul din Cocody»), curajul cu care acești oameni își riscă de fiecare dată viața.

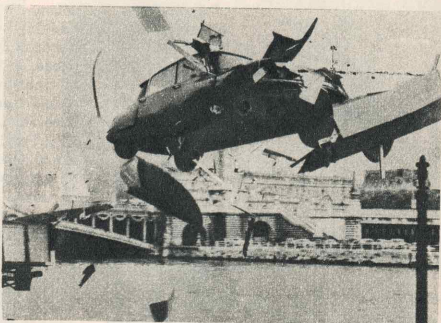
Ce vor deveni acești cascadori atunci cînd vîrsta (sau fracturile!) nu le va mai permite să riște? Desigur că și-au pus și ei această întrebare, căci mai toți urmează cursuri de artă dramatică, pentru a deveni — poate — la un moment dat ei înșiși actori, sau se preocupă de regie de film. Regie de film pe care deocamdată o fac, cu evident aplomb, doar în secvențele în care apar ei.



La antrenament regula absolută a cascadorului: să știe să cadă fără să se facă zob.

marele lor truc? curajul





Aparent o fată ca toate celelalte. Și totuși... «Nu știu ce înseamnă amețeala — spune Michèle — iar acoperișurile Parisului nu mai au nici un secret pentru mine». Specialitatea ei: acrobațiile pe marginea prăpastiei.

Una din ultimele cascade ale lui Gil Delamare: o plonjare cu mașina în Sena. Următoarea «figură» i-a fost fatală

TEHNICIENII RISCULUI

ÎNTR-UN COLȚ SE AFLĂ ȘI O DILIGENȚĂ



„OMUL CARE L-A UCIS PE LIBERTY VALANCE"

o producție a studiourilor Paramount
REGIA: John Ford
SCENARIUL: James Warner Bellach, Willis Goldbeck
IMAGINEA: William Clothier
MUZICA: D. Buttolph
INTERPRETEAZĂ: James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien, Andy Devine, Woody Strode.

Un western făcut de unul dintre părinții buni ai genului: John Ford. Este o casă de încredere și filmul său poartă marca seriozității profesionale și a cunoașterii, ca și pe aceea a dragostei pentru Vestul sălbatic. Ceea ce face farmecul acestui film este poate tocmai dubla dragoste a lui Ford pentru adevăr și pentru legenda pe care el o generează. Pentru realitate și fantazare pe marginea ei. Punîndu-le alături și dînd fiecăreia ce i se cuvine — istoriei adevărul, legendei farmecul — Ford creează altă legendă care este filmul. O legendă despre lupta dintre pistol și rațiune, cu eroi de tot felul, ieșiți din tipare binecunoscute și nouă, nu numai lui Ford, cu situații banale sau neobișnuite, patetice, hazlii sau tragice, cu violențe și duioșii extreme, desfășurată într-un decor sălbatic, cu nori și pomi negri încirligați în aer, cu cactuși înfloriți și cai nechezînd în cîmpie, cu ulițe pe care se întîmplă totul, cu ușile batante ale saloon-ului măsurînd timpul unei scene sau tensiunea ei. Într-un colț se află și o diligență prăfuită. Poate, „Diligența" lui Ford... O legendă despre cum se creează legenda. Cine este omul care l-a ucis pe Liberty Valance? Senatorul respectabil, fostul avocat venit cu ani în urmă în orășelul de fermieri sau Tom fermierul? Legenda spune că fostul avocat. Iar Ford, de-a lungul filmului său, reconstituie faptele în căutarea adevărului.

„Omul care l-a ucis pe Liberty Valance" este un film construit pe vechiul tipar de western. Plin de spectaculos, fără să i se supună întrutotul. Plin de încordare, dar alternînd suspensul cu scene din „viața de toate zilele" care au scopul să trezească încrederea spectatorului, să-l convingă de adevărul faptelor. De altfel această grijă pentru „adevărul faptelor" se răsfrînge și asupra interpretării actoricești înclinată spre un joc foarte realist, dar conceput mai mult pentru scenă decît pentru ecran (cu o singură excepție: John Wayne). Gesturi largi, mimică bogată, priviri vădit expresive, cîteodată chiar grimase, nu rău jucate, ci prea tare, ca un fard de seară pus ziua.

„Omul care l-a ucis pe Liberty Valance" este un film de eroi, nu de erou, cum ar sugera titlul. Ford își începe povestea de pe departe, o dezvoltă cu atîta lux de amănunte încît aproape uiți că ai de aflat cine este omul care... Ford își depășește interesul polițist și, trecînd dincolo de el, descoperă și confruntă o mulțime de eroi, încrucișează destine, dezvăluie povestea fiecăruia în parte și, din toate, țese istoria unui orășel din vest și a unei epoci cu fermieri și cow-boy, cu lupte drepte și crime comise pe ascuns. Personajele lui au farmecul unui adevăr devenit cu timpul schemă. Doctorul, șeriful, negrul credincios, tînăra femeie din Vest, energică și curajoasă, toți sînt de acolo, ca pălăria cu boruri largi sau pistolul scos într-o secundă. Sînt de acolo, dar și din „Diligența". Ford pare că s-a întors la ele — filmul este făcut în 1960 — așa cum s-a întors la imaginea și atmosfera celui mai bun western al său. Așa cum s-a întors la actorul său preferat, John Wayne.

Ca film, ca măiestrie regizorală și actoricească, „Omul care l-a ucis pe Liberty Valance" nu are cusur, sau cusururile sale țin de însăși formula veche a genului. Pentru că dacă timpul a modificat întrucîtva conceptul nostru despre western, el a modificat și mai mult perceperea noastră cinematografică. Desfășurarea lentă, pe îndelete, a acțiunii, dorința de a cuprinde cea mai măruntă reacție a unui erou, de a-l carateriza pînă în ultimul detaliu, lungimea momentelor de tensiune sau gustul pentru situațiile melo-dramatice nu mai sînt de natură să aprindă entuziasmul spectatorului modern iubitor de westernuri. „Omul care l-a ucis pe Liberty Valance" nu este „Cei șapte magnifici". Este o lecție despre cum se făcea western acum treizeci de ani.

Răzvan POPOVICI

GARBO PE MICUL ECRAN

Cele 9 milioane de franci, investite de televiziunea franceză pentru programele de sfîrșit de an, au cîntărit prea puțin față de prezența Gretei Garbo, care a apărut seară de seară în cele mai importante filme din cariera sa, pe canalul 2 al aparatelor de televiziune din Franța. Telefonistele de serviciu notau zilnic mii de chemări care, toate, spuneau același lucru: „Să ne dați în fiecare zi, tot anul, asemenea filme". Numai că cinci din peliculele proiectate au fost dublate în limba franceză, spre stupoarea și îndrituita nemulțumire a cinefililor. Să dublezi vocea „divinei"? Explicația: fabricanții de aparate TV întîmpină greutăți în a-i determina pe abonați să-și schimbe vechile aparate care aveau un singur canal. Și atunci s-au gîndit ca retrospectiva Garbo să fie transmisă exclusiv pe canalul 2 și să cuprindă și filme dublate în franceză, pentru a atrage cît mai mulți telespectatori.

ÎNTRE DOCUMENT ȘI ROMANȚARE



„PROCESUL DIN VERONA"

o coproducție italo-franceză
REGIA: Carlo Lizzani
SCENARIUL: Ugo Pirro, după un subiect al lui Sergio Amidei și Luigi Somma
IMAGINEA: Leonida Barboni
INTERPRETEAZĂ: Silvana Mangano, Frank Wolff, Vivi Gioi, Françoise Prevost, Salvo Randone, Claudio Gora, Umberto D'Orsi, Filippo Scelzo, Giorgio de Lullo, Ivo Garrani, Henri Serre, Andrea Checchi.

Istoria a consemnat evenimentul, chiar dacă, ierarhizînd faptele, nu i-a acordat un loc de prim plan în complicatul și tumultuosul tablou al luptei pentru eliberarea Italiei de sub dictatura mussoliniană. Totuși, procesul desfășurat la Verona în ianuarie 1944 — unde, din dispoziția dată de Il Duce, au fost judecați „trădătorii", printre care și contele Ciano, ginerele dictatorului, sub acuzația că au vrut să-l înlăture pe Mussolini — nu este nici fără însemnătate, nici lipsit de semnificații mai largi. Este ceea ce a urmărit să arate în filmul său Carlo Lizzani.

Credincios unei modalități cinematografice pe care a definit-o și a fundamentat-o cu perseverență în studiile și lucrările sale de teorie și istorie a filmului, Lizzani fiind recunoscut ca unul din animatorii și promotorii neorealismului, regizorul a reluat în multe privințe în „Procesul din Verona" stilul nud, sobru și detașat al reconstituirii de tip documentar, ilustrat de memorabilul său film de acum cincisprezece ani despre rezistența partizanilor antifasciști, „Achtung, banditi!". Astfel, „Procesul din Verona" se înscrie pe circuitul acelor filme a căror notă dominantă o constituie factura cvasidocumentară, ambiția de a înfățișa lucrurile cu imparțialitatea unei mărturii obiective, reducînd la minimum „interpretarea", „dramatizarea" (să ne amintim, dintre filmele referitoare la aceeași epocă, „Paisa" și „Roma, oraș deschis" ale lui Rossellini, „Lunga noapte a lui '43" al lui Vancini sau „Cele patru zile ale orașului Neapole" de Nanni Loy, recent văzut pe ecranele noastre).

Lizzani reface metodic întîmplările și — deși cedează parțial tentației exercitate de melodramatismul conflictului de familie: situația fără ieșire a Eddei Ciano, sfîșiată între „îndatoririle" de fiică și cele de soție — se dovedește scrupulos în descrierea strictă a datelor reale. Bizuindu-se pe informații istorice meticulos selectate, ca și pe însemnările revelatoare ale jurnalului lui Ciano, filmul relatează ședința extraordinară a consiliului fascist suprem din iulie 1943, cînd majoritatea a votat, practic, destituirea lui Mussolini; răpirea acestuia de către hitleriști din detenția impusă de rege, arestarea lui Ciano de autoritățile noii republici fasciste refăcute de Mussolini în nordul Italiei, apoi ancheta, desfășurarea procesului, condamnarea inculpaților, tranzacțiile de ultimă oră pentru a obține grațierea; în sfîrșit execuția (aceasta din urmă parte integrînd în montaj imagini autentice de jurnal filmate în 1944). Sînt analizate cu ascuțime de spirit și fără menajamente etapele acestei conjurații de palat, în care fiecare se zbate cu înverșunare să-și salveze pielea și să-și păstreze cît de cît privilegiile, invocînd principii și convingeri politice sau abandonîndu-le cu aceeași fervoare dacă o cer împrejurările. Ciano nu apare cîtuși de puțin ca un erou, un profet al prăbușirii puterii lui Mussolini. Dacă el a înțeles adevărul cu un ceas mai devreme, nu înseamnă că luciditatea lui a avut alt resort decît spaima în fața inevitabilului. Portretul său, compus cu finețe psihologică de actorul Frank Wolff, ne arată un bărbat ambițios, voluntar, dar febril și panicat, încercînd lamentabil să braveze, acuzînd de pe banca acuzaților pe cei alături de care se găsise abia cu cîteva luni în urmă.

Fără să dea impresia că renunță la maniera sa de observator, care lasă înțelesul faptelor să rezulte de la sine, regizorul marchează totuși cu cîteva accente crescendo-ul dramei. Filmul nu rămîne pur și simplu o cronică de actualități reconstituită, ci are o structură compozițională atent elaborată, împletind sarcasmul polemic cu o notă de tragism. Pe măsură ce tensiunea crește, capătă o tot mai evidentă valoare simbolică, de sumbră prevestire, leit-motivul rafalei care încheie fiecare secvență pe imaginea lui Ciano. Pe de altă parte, se descifrează un filon subteran de ironie sarcastică în evocarea mașinațiilor politice de culise, a jocului de interese egoiste, a intrigilor și șantajului cu documente secrete, sugerînd, printr-un contrast indirect, ideea că adevărata bătălie a eliberării Italiei s-a purtat dincolo de zidurile palatelor, dincolo de aceste meschine manevre de curte.

Dacă Lizzani a greșit undeva, aceasta se datorează insuficientei sale încrederi în valoarea expresivă a realităților istorisite în film... Drept urmare (împins poate și să satisfacă unele criterii minore de succes comercial), realizatorul filmului și-a îngăduit o anume romanțare a faptelor, în special în tratarea relațiilor dintre soții Ciano (partenera lui Frank Wolff, Silvana Mangano, își etalează virtuțile actoricești oarecum în sine, ca într-un recital, strălucit ce-i drept, în care personajul riscă să devină pretext pentru demonstrarea amplitudinii remarcabile a resurselor interpretative ale protagonistei). Oscilațiile spectaculoase ale Eddei Ciano, de la furia inițială împotriva celui care-i lovește tatăl, pînă la zbuciumul jalnic, absolut inutil, de a-și salva soțul de la moarte, au o pondere excesivă în film, cu toate că nu deviază interesul de la direcția principală a acțiunii. Evitarea acestei alunecări spre anecdotic și melodramă ar fi fost în favoarea forței de expresie a documentului istoric.

Mihai LUPU

UN FILM TONIC



„JANDARMUL DIN SAINT TROPEZ"

o coproducție franco-italiană
REGIA: Jean Girault
SCENARIUL: Richard Balducci, Jean Girault, Jacques Vilfrid
IMAGINEA: Marc Fossard
MUZICA: Raymond Lefebvre
INTERPRETEAZĂ: Louis de Funès, Geneviève Grad, Michel Galabru, Daniel Cauchy, Maria Pacome, Claude Pieplu, Madeleine Delavaivre, Patrice Laffont, Christian Marin, Jean Lefebvre.

Există fără îndoială și filme tonice. Filme în a căror tovărășie te simți în vacanță, filme care selectează pentru tine cele mai pitorești locuri din lume, cele mai colorate colțuri de mare, cele mai frumoase femei, cei mai primi juni-primi, cele mai spirituale replici, cele mai... cele mai... Și care dacă, pe deasupra, mai aruncă așa, ca din întîmplare în distribuție un Louis de Funès, ca de exemplu în acest „Jandarm din Saint-Tropez", știm că nu va fi nevoie de pledoaria cronicarului, ca publicul să cumpere un bilet.

Tot „Jandarmul din Saint-Tropez" este de fapt egal cu Louis de Funès Același Louis de Funès care și-a așteptat, ca figurant sau în roluri obscure, gloria aproape 18 ani și care astăzi la bursa vedetelor este cotat cu 900.000 de franci pentru un rol. Excelentul comic, a cărui personalitate, menită parcă să furnizeze rîsul, este la fel de greu de cîntărit în cuvinte cît ar fi de greu de imitat pe ecran, poartă de astă dată haina unui slujitor al legalității, care pîndește neobosit infractorii. Cînd, pe plaja încinsă de soare, adoarme alături de ceilalți camarazi ai săi, el nu se visează, asemenea lor, nici mîngîiat de tahitiene împodobite cu coronițe de flori, nici erou de western, venit la timp să-și salveze iubita. El se visează la datorie cu arma în mînă, escaladînd tranșee și capturînd dușmanii. Dar în acest Saint-Tropez estival și colorat, „dușmanii" lui pot fi cel mult nudiștii și vajnicul nostru jandarm nu ezită să-i facă prizonierii lui, punînd la cale un ingenios „hold-up", și să defileze apoi mîndru în fruntea acestei puțin obișnuite prăzi.

Dar sursa și efectul comic al unui astfel de film, care rămîne doar un plăcut divertisment, nu trebuie cercetate cu lupa, gagurile nu trebuie explicate, glumele nu trebuie povestite, iar ticurile mimicii lui de Funès trebuie neapărat văzute, pentru că într-un astfel de film elementul surpriză trebuie să rămînă intact, cu atît mai mult cu cît el este agreabil și suculent.

Simona DARIE

MĂRIA SA PRETEXTUL...



„33"

o producție a studioului „Mosfilm"
REGIA: Gheorghi Danielia
SCENARIUL: V. Ejov, V. Konețki, G. Danelia
IMAGINEA: Serghei Vronski
MUZICA: A. Petrov
INTERPRETEAZĂ: Evgheni Leonov, M. Mordiukova, I. Ciurikova, A. Sokolova, M. Gladunko.

Ce se petrece cu venerabilul Travkin, cît se poate de modest lucrător al unei cît se poate de modeste întreprinderi de băuturi antialcoolice? Cum se face că, dintr-o dată, acest bărbat nici prea frumușel, nici prea tînăr, și cam dolofan și cam chel, devine un adevărat erou național, — supraadulat de femei, suprasolicitat de amatorii de autografe — și e trimis nici mai mult nici mai puțin în Marte, pentru a stabili primele contacte cu marțienii? Pînă la senzaționalele întîmplări ale antisenzaționalului erou, viața își urma cursul firesc: în prea modesta întreprindere de băuturi antialcoolice, Travkin se îndeletnicea cu amestecul serafic al licorilor antialcoolice. Și dintr-o dată, peste noapte...

Dintr-o dată, peste noapte, intervine Măria Sa Pretextul...

Măria Sa Pretextul a avut totdeauna o funcție determinantă în obținerea efectului comic. În toate epocile comediei, în toate stadiile evoluției sale... De la comediile burlești ale marelui mut — unde grandioasele pretexte, care erau frișca și coaja de banană, prilejuiau neuitate și teribile gaguri mecanice în lanț — și pînă la umorul de substanță modernă al unui Tati.

Venerabilul Travkin nu are ca noi, ca mine, ca tine, ca el, treizeci și doi de dinți în gură. El are treizeci și trei... De aici, întreaga suită de peripeții fantastice ale eroului, pînă ieri anonim... Desigur odiseea „stomatologică" a personajului principal, prin dispensare și spitale, ne interesează mai puțin, și este evident că nu asta a urmărit în principal filmul. Acel dinte în plus — care a pus în mișcare atîtea și atîtea energii — este pretextul ingenios și viabil, ales de realizatori, pentru o satiră care depășește sfera cabinetelor dentare.

Țintele satirei sînt: birocrația și ridicolul unei ședințe în care ritualuri retrograde minimalizează și suplinesc confruntarea de opinii... Cultul lipsit de conținut al „vedetei"... Invidia — întrupată de strașnicul rival al eroului, care-și poartă dintele de lapte ca pe un adevărat trofeu pentru a demonstra că are și el 33... Falsele probleme, care răpesc timpul atîtora... În fața nemaivăzutului caz, în oraș izbucnește o adevărată „rinocerită" epidemică, pe care autorii filmului — coscenarist și regizor fiind talentatul Gheorghi Danelia — o înfățișează cu vervă și umor.

Toate ar fi bune, dacă fantezia autorilor s-ar fi dovedit constantă (sînt pasaje întregi, mai ales în prima parte a peliculei, cam sărace în inventivitate), și dacă pretextul ar fi fost utilizat la maximum. De multe ori însă pretextul devine text, și atunci vigoarea satirică piere, umorul și ironia decad în comicării. În ciuda excelentei măști de comedie a interpretului principal Evgheni Leonov, care — cu cea mai serioasă mină posibilă, cu figura-i rubicondă și senină — invită, oricum, la rîs.

Pe cîmpia aceea plină de scaieți și buruieni (ingenioasă idee științifico-fantastică), lansarea eroului spre Marte are loc în condiții cu totul și cu totul originale. Statuar, eroul ne privește, apoi, sub formă de bust al amintirii sale. Nu avem răgazul nici să-l compătimim, nici să-l preaslăvim, nici să-i cinstim memoria. O dată cu extragerea dintelui buclucaș dispare de fapt și pretextul. Visul și filmul se isprăvesc...

Cezar DOGARU

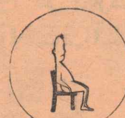
CHAPLIN ȘI „CONTESA DIN HONG-KONG"

„La 77 de ani, după 50 de ani de triumf și 9 ani de inacțiune, Chaplin a încercat imposibilul, adică să mai adauge ceva gloriei sale. Cu tot respectul și toată dragostea care ne inspiră chipul său tragic și bun, pe care se mai întrezăresc și azi bucuriile imense cu care ne-a răsfățat atîta vreme, îi spunem lui Charlie Chaplin că nu mai așteptăm de la el decît un singur lucru: să nu știrbească prețioasa imagine pe care ne-a dat-o despre el însuși". Așa sfîrșește criticul Pierre Billard o amară cronică apărută după premiera pariziană a filmului „Contesa din Hong-Kong". O cronică care este intitulată „Chaplin a rămas pe chei", a rămas pe chei după plecarea „Contesei".

LIZ TAYLOR — RICHARD BURTON

Liz Taylor a acceptat să facă figurație în filmul lui John Huston „Waterloo". Este adevărat însă că va figura într-un film în care soțul său, Richard Burton, îl va întrupa pe Napoleon.

O MODESTIE TRISTĂ



„ÎNAINTE DE RĂZBOI"

o producție a studioului Avala Film
REGIA: Vuk Babić
SCENARIUL: Vuk Babić, Dejan Djurković după B. Nusić.
IMAGINEA: Vladeta Lukić
MUZICA: Mladem Gutasa
INTERPRETEAZĂ: Slobodan, Sonja Hlebs, Data Zivojinović Snezana Niksić, Mija Alekcić.

Am impresia că pentru comedia cinematografică iugoslavă, opera lui Branislav Nusić reprezintă un soi de liman (vezi „Doamna ministru" și alte cîteva adaptări), un liman comparabil cu cel care a fost într-un timp pentru cinematografia noastră I.L. Caragiale.

Se contează probabil pe popularitatea operei, pe verva comică a autorului, pe tipurile sale pitorești. Vuk Babić, regizorul filmului „Înainte de război", a legat între ele două comedii ale lui Nusić, „Răposatul" și „Îndurerata familie" și apoi a încercat să răsfrîngă imaginea unei lumi într-un strop de apă.

Disperat că soția îl înșeală, bogatul Mateja Marić dispare de acasă cu gîndul sinuciderii. Treaba asta este spusă sub forma unor secvențe de film mut, cu subtitluri în stilul anilor 1920—25 și imitînd, bineînțeles, imaginea plată a fotografiei de atunci și gesticulația grandilocventă a actorilor filmului mut. Prologul amintește de procedeul similar al lui Tony Richardson de la începutul lui „Tom Jones". Dar nu faptul că procedeele se aseamănă este supărător, ci evidența că Richardson avea un haz firesc, în vreme ce Babić se străduiește să aibă umor.

O dată cu înmormîntarea lui Mateja intrăm în filmul propriu-zis. Dar nici eleganta înmormîntare, încheiată cu o păruială ca la mahala, nici rudele care năvălesc în casa răposatului ca s-o devalizeze, nici peripețiile văduvei pe care o consolează avocatul familiei, nici povestea nepoatei drăgălașe îndrăgostită vag și postum de unchiul regretat, nu reușesc să desmorțească filmul și să trezească o pîlpîire de interes.

Istorioara se diluează și chiar „loviturile de teatru" — cum e apariția lui Mateja, peste trei ani, în plină prosperitate a moștenitorilor care și-au făcut o frumoasă avere pe ruinele situației sale — nici măcar asta nu creează un moment de adevărată comedie.

Vuk Babić a scontat probabil prea mult pe virtuțile textului literar de la care a pornit, fără să mai caute

mijloacele prin care piesele amintite puteau să devină film. Uneori ritmul este mai alert, dar mizanscena rămîne convențională și multe secvențe îți lasă impresia unei piese cinematografiate — în stilul folosit acum patru-cinci decenii.

„Înainte de război" este o farsă cu tonuri prea îngroșate. În modalitatea artistică a regizorului se simte vag o intenție de sarcasm, de perspectivă voit caricaturală în care ne este prezentată burghezia din Iugoslavia dinaintea celui de al doilea război, dar intenția nu se concretizează într-o soluție artistică. Cu toate că unele scene reușesc să smulgă spectatorului un zîmbet, satira socială rămîne facilă și deci ineficientă.

Gagurile sînt inabile și parcă nu vin niciodată la momentul potrivit. Actorii — corect aleși tipologic — fac tot ce le stă în putință ca să amuze, dar strădaniile lor nu duc prea departe. Cîteodată amintesc de comicul burlesc al lui Mack Sennett sau de comicul absurd al fraților Marx — ceea ce nu e puțin — numai că le lipsește spontaneitatea și inventivitatea acelora. Elementele comicului se îngrămădesc fără să nască decît rareori reacția mult dorită — rîsul. Furia distructivă din comedioarele lui Sennett este aici folosită mecanic și rămîne un corp străin; căderile pe jos, devastarea vilei lui Mateja și toate trucurile preluate din școala Keystone nu înviorează filmul, care rămîne pînă la urmă anost, fără vervă. Chiar ca film comercial, „Înainte de război" este de o tristă modestie.

Marius TEODORESCU

SE SPUNE CĂ:

— Daniel Gélin **va reveni la regie turnînd un film după romanul lui Frédéric Dard, „Călăul plînge".**

— Jean-Luc Godard, François Truffaut și Claude Chabrol, **vechii prieteni care au pus bazele curentului cunoscut sub numele de „noul val", s-au hotărît să publice un volum colectiv de povestiri și nuvele.**

— Anthony Quinn **va juca „Don Quijotte" pe una din scenele londoneze.**

AMĂRĂCIUNE

Anna Magnani a declarat unui ziarist: „Mi-e frică, mi-e frică de tot ce mă înconjoară. Astăzi există atît de puțin elan pe lume, atît de puțină dragoste. Iar eu nu pot trăi fără dragoste, fără entuziasm. Meseria pe care mi-am ales-o, am plătit-o cu oboseală și suferință. Mi-au trebuit ani lungi și chinuitori ca să devin cea pe care toți o cunosc drept „la Magnani". Acum trudesc din greu ca să păstrez această imagine".

DAR OCHII?...



«ALO, JAPONIA !»

o producție a studiourilor din R.F.G. Documentar realizat de Hans H. Hermann și Walter Knoop.

Japonia! Cîteva insule mari și o sumedenie de insule mici undeva în partea apuseană a Oceanului Pacific. Cîteva insule cu un relief capricios, frămîntat, acoperit de vulcani fumegători și zguduit de cutremure. Este întrucîtva ciudat că tocmai aici, în acest peisaj aspru și inospitalier (sau poate tocmai de aceea) s-a dezvoltat o civilizație puternică, fascinantă prin diversitatea aspectelor ei. Din sumedenia de contraste pe care le oferă Japonia, cineaștii germani au ales cîteva care, împreună, creează imaginea unui popor harnic și înzestrat. Filmul sugerează fuziunea intimă, indestructibilă, existentă între om și peisaj, forța și stăruința cu care omul a disciplinat natura, zmulgîndu-i cele necesare vieții. Există o frumusețe robustă și demnă în geometria teraselor săpate în dealuri pentru a extinde astfel, la maximum, puținele spații prielnice agriculturii. Există un dramatism al migalei și stăruinței în răbdarea cu care este cultivat orezul, în cîmpii inundate înghesuite între mare și munți. Există o nemăsurată sete de a trăi în vastele instalații de cultivat iarbă de mare construite de-a lungul țărmurilor. Întîlnim, în film, imagini în care încleștarea pe viață și pe moarte dintre om și natură atinge dimensiunii de poem. Sînt bărcile de pescari avîntate în largul oceanului, bărci care sub permanenta amenințare a furtunilor scot din valuri, cu ajutorul plaselor și harpoanelor, enorme cantități de pește pentru a completa astfel hrana insuficientă oferită de sol. Și mai există un calm, o liniște mitică în mișcările lente ale culegătoarelor de scoici care planează prin adîncurile albastre, în primejdioasa vecinătate a rechinilor, săvîrșind parcă un ritual misterios.

Japonia, așa cum apare în film, este poate cel mai ciudat amestec între două planuri de existență fundamental deosebite. Credința în zeii străvechi, dansurile religioase executate în costume tradiționale, templele cu arhitectura lor atît de armonizată cu peisajul, coexistă cu clădirile de beton ale marilor orașe, cu metrourile, cu autostrăzile, cu intersecțiile suprapuse, cu trenurile de mare viteză și cu vapoarele gigantice menite să înfrunte oceanul. Teatrul tradițional japonez cu limbajul său complicat, de sinteză a diverselor arte, cu bogatele sale costume și cu actori specializați în roluri feminine, coexistă la rîndul lui cu mari și moderne ansambluri de estradă, cu balerine în minuscule costume strălucitoare, cu soliști care cîntă melodii de jazz în cel mai autentic stil american.

„Alo, Japonia" este un film al puterii de adaptare și de asimilare, un film care degajă încredere, robustețe, optimism, dar care, ca portret al unui popor, își are și el scăderile sale. În primul rînd unele lungimi, cum ar fi mersul copiilor prin zăpadă, în noaptea de Anul Nou. Pe urmă, pentru ca portretul să fie totuși complet, ni se părea necesară o cît de sumară investigare a planului social, plan pe care Japonia nu este mai puțin săracă în contraste. Prezența elementelor din această categorie ar fi asigurat filmului o nouă dimensiune, ar fi însuflețit întregul material. Mai mult decît atît, investigarea între altele, a planului social, ar fi asigurat filmului o perspectivă asupra sensurilor acestei civilizații, asupra direcțiilor ei de evoluție. Așa însă, într-un portret de altfel admirabil schițat, lipsesc, din păcate, ochii.

Ion TUDOR

„LAMIEL" PE ECRAN

Regizorul Jean Aurel va începe turnarea filmului „Lamiel" după romanul neterminat al lui Stendhal, la care Cécile Saint-Laurent a mai adăugat vreo 100 de pagini. Interpreta principală: Anna Karina, în rolul Sansfin, medicul infirm care este totodată Pygmalion-ul și profesorul de cinism al lui Lamiel, actorul Michel Bouquet.

TURTĂ DULCE

Zdenek Smetana a adaptat pentru ecran povestirea scriitorului J.S. Kubin, intitulată „Apă proaspătă", în care toate personajele sînt interpretate de figurine din turtă dulce.

DUBLU OMAGIU LUI JEAN COCTEAU

Celebrul balet al lui Cocteau „Tînărul și moartea" va fi transpus pe peliculă de Roland Petit. Rudolf Noureev va încarna pe tînăr, iar Zizi Jeanmaire, Moartea.

★

În același timp, Edouard Dermithe, moștenitorul poetului dispărut, care a fost și interpretul său preferat („Orfeu" și „Copiii teribili") reînvie amintirea lui Jean Cocteau, reeditînd primul său eseu cinematografic, „Sîngele unui poet", operă de avangardă, realizată în 1930.

„BRIGITTE" — antidot



„DRAGĂ BRIGITTE"

o producție 20-th Century Fox
REGIA: Henry Koster
SCENARIUL: Hal Kanter, după romanul „Erasmus pistruiatul" de John Haase
IMAGINEA: Lucien Ballard
MUZICA: George Duning
INTERPRETEAZĂ: James Stewart, Fabian, Glynis Johns, Cindy Carol, Billy Mumy, John Williams, Jack Kruschen, Ed Wynn și Brigitte Bardot.

Ai opt ani și părinții hotărăsc că te vei consacra artelor, chiar dacă nu probezi altă înclinație decît o infinită adorație pentru Brigitte Bardot (căreia îi scrii seară de seară cu conștiincioasă pasiune și cerneală roșie, cerînd-o de nevastă). Ai opt ani și părinții te-au botezat Erasmus, în amintirea marelui umanist, dar tu nu-ți descoperi altă tangență cu „Elogiul nebuniei" decît nebunia — ce-i drept de un gen cu totul diferit: calculele matematice pe care le rezolvi dintr-o suflare făcînd concurență mașinilor electronice. În aceste condiții n-ai de ales. Devii sau erou național folosindu-ți harul spre propășirea tehnicii moderne, sau personaj de comedie. Dar cum la opt ani decid alții pentru tine, iată-te prin grația unor producători, cu mult mai mult: erou comic internațional. E o carieră, trebuie să recunoști!

Încăputá pe mîna unui „furios" al burlescului modern, ca Billy Wylder, sursa fabuloasă de comic — Erasmus-creier electronic — ar fi stîrnit o avalanșă de zile mari. Așa, ninge liniștit peste povestea cu miracole moderne „Dragă Brigitte", ninge cu fulgi mai mari sau mai mărunți de spirit, cu sclipiri mai mult sau mai puțin strălucitoare, dar viscolul geniului comic e departe... În definitiv de ce să căutăm prea departe? Autorii „Brigittei" cunosc bine mecanismele declanșării rîsului începînd cu alegerea numelor (Erasmus — umanist predestinat căruia natura îi joacă renghiul, înzestrîndu-l, darnică, doar pentru științele exacte); cunosc bine formula situațiilor paradoxale și a caracterelor comice (un profesor de literatură, ultim mohican romantic în cetatea științelor pozitive, se încăpățînează disperat să-și îndrume odraslele pe „cărările pierdute" ale artelor, dar descoperă cu stupoare că aceștia nu pot distinge culorile, sînt complet afoni și se miră ca de a opta minune a lumii la auzul cuvîntului ciudat „suflet" (cuvînt se vede fără nici un sens pentru noua generație de vreme ce nici nu figurează în ultima Enciclopedie).

„Dragă Brigitte" e o amuzantă scrisoare expediată nouă, celor de azi, de noi, cei care am putea fi mîine. Dacă... Dacă am alunga din confortabila noastră corabie pe acești Don Quijoți ai sentimentelor care se încăpățînează să ne convingă că în fibra umană există și un dram de nebunie care a imaginat piramidele înainte de a le clădi cu sudoare și tehnică. Numai că orice exces devine dăunător, orice rigiditate generează comicul. Monomania profesorului umanist, neaderența lui la viața modernă sînt la rîndul lor ironizate cu un umor duios ce contracarează satira amară a unei societăți supertehnicizate, golite de sensibilitate, transformînd totul în profit imediat. O anticipație mai puțin fantastică, mai puțin fioroasă ca într-o anume literatură pesimistă. Începem să ne despărțim de viitorul nostru, rîzînd. În loc de grav-naivul „Metropolis", farse subtile tip „Omicron" sau „Fahrenheit". „Brigitte" e și ea un antidot, reacția voioasă cu care ne apărăm de frica noastră față de „Cea mai bună dintre lumi".

Alice CREȚULESCU

JUANA GALLO

o producție a studiourilor mexicane
REGIA și SCENARIUL: Miguel Zagarias
IMAGINEA: Gabriel Figueroa
MUZICA: Manuel Esperon.
INTERPRETEAZĂ: Maria Felix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Ignacio Lopez Tarso.

În focul revoluției mexicane, Juana Gallo, femeie de la țară însuflețită de înalte sentimente patriotice, dornică de dreptate, se aruncă în luptă cu toată pasiunea și cu toată forța de care este capabilă. Filmul se vrea frescă a evenimentelor petrecute în cursul revoluției din anii 1910—1914. Dorința realizatorilor este însă numai parțial împlinită. Filmul narează cam decorativ întîmplările, el nu izbutește să evite un ton retoric, declarativ. Culoarea accentuează nota de pitoresc cam dulceag, lipsind povestirea de un ton sincer și firesc. Episodul liric intercalat în epica filmului are un anume farmec, dar și rezolvarea lui rămîne la nivelul unui dramatism exterior. Mai reușită este partea spectaculoasă a filmului. Bătăliile dintre revoluționari și trupele guvernamentale sînt descrise în culori vii, sugestive. Aici culoarea este potrivită și contribuie la fixarea peisajului și a fizionomiilor umane.

Ceea ce rămîne pe deplin din film este interpretarea pe care o dă rolului Juanei Gallo, Maria Felix. Cunoscuta actriță mexicană aduce o mare forță interioară, o vibrație dramatică deosebită în descrierea temperamentului vulcanic al Juanei. Maria Felix știe să sublinieze și feminitatea înăbușită a eroinei, rezolvînd cu discreție momentele de dragoste.

Al. RACOVICEANU

EVADARE ÎN TĂCERE,

o producție a studiourilor „Defa".
REGIA: Siegfried Harmann
SCENARIUL: Edmund Kiehl
IMAGINEA: Rolf Sohre
MUZICA: Karl Schinsky
INTERPRETEAZĂ: Fritz Diez, Dieter Wien, Marita Böhme, Regina Albrecht, Jiri Vrstala, Hans Joachim Hanisch, Hans Hardt-Hartloff, Heinz Liefers, Ernest Georg Schwill, Rolf Ludwig.

Autorii peliculei studiourilor DEFA, utilizînd cu destulă dezinvoltură mijloacele filmului de factură polițistă, nu comit greșeli flagrante și nici nu fac apeluri disperate la sfînta credulitate a unor spectatori. Anchetarea omorului comis acum 20 de ani, la sfîrșitul războiului, se desfășoară pe diferite planuri ce se întretaie oportun, completîndu-se reciproc, inevitabilele flash-backuri răsar la momentele potrivite, și cele cîteva intenții de suspense sînt aproape izbutite.

Filmul este însă lipsit de nerv și tensiune, pentru că evitînd, după cum am mai spus, greșelile flagrante, realizatorii nu le-au putut evita și pe cele minore, care dau filmului un iz de banalitate. Dintre ele, deconspirările premature se situează categoric în frunte. Astfel, de la început un personaj își exprimă bănuiala cu privire la identitatea cadavrului descoperit, bănuială confirmată rapid. Din primele secvențe o suspectăm pe eroină de vinovăție conjugală, iar nu de trădare criminală. Într-adevăr așa se prezintă lucrurile, cu toate strădaniile neizbutite ale realizatorilor de a ne îndruma pe o pistă falsă. Încă din pregeneric, intuim mobilul politic al trecutei crime și al acțiunilor prezente, dar sperăm că pe parcurs ideea va fi dezvoltată, va căpăta consistență. Ceea ce, din păcate, nu se întîmplă.

Olteea VASILESCU

BĂTĂLIA PENTRU ȘANHAI

o producție a studiourilor din R.P. Chineză
REGIA: Uan Pin
SCENARIUL: Chun Li
IMAGINEA: Cen Ciun
MUZICA: Li Vei-țai
INTERPRETEAZĂ: Ting Ni, Kao Ai, Li Cin-tien, Ciang Ciung-lun, Li Cianghua, Uan Ien-Seng, Ciang Liang.

În istoria revoluționară a poporului chinez, bătălia pentru Șanhai în anul 1949 a constituit una din etapele hotărîtoare care au marcat victoria asupra trupelor gomindaniste.

Însuflețiți de elan patriotic, un grup de cineaști chinezi conduși de regizorul Uan Pin au încercat să reconstituie cît mai fidel zilele frămîntate ale asedierii Șanhaiului de către armata populară. Creatorii filmului și-au propus să arate nu atît acțiunile militare propriu-zise, cît mai cu seamă dedesubtul acestora, nu înfruntarea directă pe cîmpul de luptă, cît înfruntarea între oamenii care constituiau cele două tabere aflate în încleștare. Se dezvăluie astfel superioritatea morală, tăria și abnegația eroilor comuniști, contribuția fiecărui om simplu la cauza victoriei, în opoziție cu slăbiciunea și fragilitatea celor care apără cauza pierdută a lui Cian-kai-și. Concepția, care se bazează în fond pe ideea importanței hotărîtoare a factorului moral și uman în victoria revoluției, a slujit ca pivot principal al filmului.

Radu GABREA

MONDO CANE

o producție a studiourilor italiene
REGIA: Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara și Franco Prosperi
IMAGINEA: Antonio Climati și Benito Frattari
La filmări au mai participat operatori din Europa, S.U.A., Australia, Borneo, China, Japonia etc.
Adaptarea comentariului în limba română: Ioan Grigorescu.

A simți timp de 3 ore și jumătate că ți se întîmplă ceva rău, că un spirit iconoclast îți atacă umanitatea, prezentîndu-ți aproape în exclusivitate urîciunea și turpitudinea speței din care faci parte — aceasta e poate vraja continuă pe care ți-o impune *Mondo cane*, o vrajă totuși, nu chiar atît de malefică, cum s-ar părea.

Adopt — probabil, împreună cu regizorul — punctul de vedere care susține că nimic de preț nu poate fi obținut prin ignoranță. Prin urmare, a nu vorbi despre anumite lucruri sau a nu arăta anumite lucruri — în ciuda argumentelor care s-ar putea invoca — este, în general, o atitudine de slăbiciune a cercetătorilor realității. În acest sens, filmul lui Jacopetti dovedește curajul de a se mișca prin lume, fără prejudecăți și false pudori.

Regizorul și colaboratorii lui au pornit la un fel de vînătoare de atrocități, o antologie a ororilor și a absurdităților, un inventar al modurilor diverse în care se manifestă, în diferite condiții, alimentarea omului. Totuși filmul nu e lipsit de un anumit contrapunct liric, chiar dacă puritatea este căutată mai ales în societățile primitive. Nu pot uita episodul de o sfîșietoare poezie al visătorului trib care, pe culmea unui munte, așteaptă aterizarea unui avion — în imaginația componenților lui, o magică pasăre care urmează să-i ducă într-o lume mai fericită — aprinzînd focuri în noapte și improvizînd din lemn și șomoioage de paie, un fel de machetă de aeroplan care urmează să-și atragă suratele.

Cum zonele de noblețe sînt plasate cu precădere în mediile neatinse de „stigmatul civilizației" — să fi vrut regizorul să sugereze binecunoscuta formă „înapoi la natură"? Nu cred că aceasta ar fi ideea filmului, după cum nu cred nici că teza lui ar fi aceea de a demonstra viciile intrinsece și iremediabile ale umanității. După părerea mea, lipsește caracterul de generalizare, demonstrația. Desigur, nu se poate nega luciditatea autorilor atunci cînd analizează resorturile social-economice care pun în mișcare această fantastică lume desfigurată. Totuși ei s-au lăsat atrași mai mult de spectacolul aparențelor (plătind și un anumit tribut foamei de senzațional a publicului din țările capitaliste), decît de mecanismul esenței acestei lumi. De aceea, ca și documentarul „Cartierele interzise", „Mondo Cane" prezintă o sumă de întîmplări, evenimente, habitudini, moravuri și mentalități, lăsînd oarecum concluziile în sarcina spectatorului. Comentariul în limba română, semnat de Ioan Grigorescu, este în acest sens, adecvat și elocvent.

Există, fără îndoială, un abuz al ororii în acest film. Ceea ce mi se pare important este însă faptul că el îți oferă și posibilitatea de a te delimita de ele. Experiența lumii arată că, dincolo de aglomerarea temporară a unor excese, există un simț al echilibrului în istorie, al aspirației către armonie și un inalienabil instinct de supraviețuire.

Firește, acestea sînt doar cîteva observații pe marginea unui material atît de bogat și de expresiv încît fiecare episod în parte ar merita o analiză multilaterală, sociologică, filozofică, psihologică, estetică.

Nina CASSIAN

O CLIPĂ LA CINEMATECĂ...

de

Radu COSAȘU

Am trăit o clipă prea frumoasă la Cinematecă — într-o seară de sîmbătă, la concurență cu „Baronul" — ca să găsesc energia de a mă aventura într-o discuție contradictorie în jurul „Maicii Ioana". Nu încape îndoială că ar trebui să scriu despre „Maica Ioana" — film important, grav, de o rară forță a concretului cinematografic capabil să capteze jocul cel mai metafizic al pasiunilor omenești și, prin urmare, capabil să deruteze. Dar clipa aceea a fost prea frumoasă. „Clipă, rămîi!" ofta elegant filozoful și, vai, acesta ar putea fi și suspinul cinefilului. Trăim numai o dată.

„Trăim numai o dată" — iertați-mi calamburul, dar uneori un oftat inutil merită înlocuit chiar și cu un calambur — e un film din '37 al lui Fritz Lang, realizat în urmă cu exact 30 de ani și care a rulat la Cinematecă în ianuarie '67, cîteva ore. Ca să vă povestesc clipa aceea ar trebui să vă povestesc filmul și as risca să tranform contracronica mea în cronică propriu-zisă, risc enorm pe care mi-l asum, fără teamă. „Trăim numai o dată" e al doilea film al lui Lang în Statele Unite; plecase din Germania, după venirea lui Hitler la putere; realizase în Germania cîteva filme fundamentale pentru istoria cinematografului, printre care „Nibelungii", după cunoscuta epopee. Goebbels îl chemase pe Lang la Ministerul Propagandei cerîndu-i deschis să servească nazismul. Dar Lang pleca în Statele Unite. Filmul acesta e al unui om urmărit — urmărit de Destin și de o mult mai concretă întruchipare a acestei idei cu literă mare: poliția. „În filmele mele, „personajele urmărite de destin" nu luptă (ca în drama greacă) cu Zeii sau Destinul, ci numai cu împrejurările din viață, de pildă cu opinia vecinilor, cu legile stupide și altele asemeni acestora..." explică Lang, în 1964, redactorilor de la „Cahiers du Cinéma". „Trăim numai o dată" demarează pe o pistă cunoscută în acea perioadă de patos social a Hollywoodului; din prima parte a filmului lui Lang, alți regizori, la acea vreme, ar fi făcut un film întreg: un pușcăriaș ispășește a treia condamnare; după executarea pedepsei e eliberat atrăgîndu-i-se atenția că a patra oară îl așteaptă scaunul electric. Taylor ar vrea să trăiască cinstit, alături de femeia care l-a așteptat răbdătoare și îndrăgostită. Suspiciunile celor din jur sînt însă prea mari, omul rămîne rapid, în două secvențe, șomer, în timp ce femeia aranjează deja o nouă locuință, visînd la o viață comodă și curată. Printr-o naivitate de care scenariștii acelei vremi nu se temeau— pentru că loviturile naive ale destinului sînt cele mai îngrozitoare — Taylor e urmărit ca făptaș al unui atac armat. Mașina unei bănci e jefuită în plină stradă; după ce fumul gazelor lacrimogene se risipește, anchetatorii descoperă o pălărie purtînd inițialele: E.T. E.T. nu poate fi decît Eddy Taylor, eroul nostru, cunoscutul pușcăriaș. De ce? Așa. Taylor e prins și condamnat la electrocutare. Aici s-ar fi terminat alt film, hotărît să ne demonstreze forța și absurditatea fatalității (nu mai trebuie spus că Taylor e nevinovat). Dar tot de aici începe filmul lui Lang hotărît să ne demonstreze altceva: „Iată o problemă de care întotdeauna am fost preocupat — pentru a nu spune obsedat: problema a ceea ce este, într-un fel sau altul, *inevitabil*. (subl. lui Lang). Se declanșează un proces și nimeni nu i se mai poate sustrage. Dar, dincolo de aceasta, am avut întotdeauna intenția să arăt, să precizez atitudinea de *luptă* (tot subl. lui Lang) pe care trebuie s-o adopte oamenii în fața acestor evenimente fatale. *Ceea ce este important, esențial, nu este victoria în această luptă; esențială, vitală, este lupta însăși*" (subl. noastră). Ca atare — și scriu: „ca atare" fiindcă rareori mi-a fost dat să văd un acord mai clar între operă și declarațiile autorului ei — ca atare, cu cîteva ore înaintea execuției, în condiții care nu-i dau dreptul la nici o speranță, Taylor elaborează un plan de evadare înspăimîntător și sublim, cum numai furia de a trăi poate concepe. Înspăimîntător, sublim, sînt adjective, cuvinte ale literaturii. Lang face film: la „vorbitor" (numai prim-planul ochilor lui Taylor) acesta îi cere femeii sale o armă. Prim plan al chipului femeii, înregistrînd „nebunia". Pe chipul ei joacă acele două adjective, sau poate altele, dar din aceeași zonă a spaimei. Femeia îi aduce arma. Aici suspensie de mare efect: paznicii închisorii sînt gata să descopere arma, în ultima clipă femeia o dă preotului-confesor al condamnatului. Preotul o pune într-un sertar de birou. Arma nu va ajunge la Taylor? Păzit în celulă — scurte prim planuri ale deținutului și ale temnicierului — Taylor primește ultima sa cină. Nu vrea să mănînce, dar omul care-i aduce tava insistă — numai din ochi — să mănînce. Cu un gest ușor, omul îi descoperă sub ceașca cu cafea, un bilet: arma e în salteaua patului din celula izolatoare. Cum să ajungă în celula izolatoare? Acolo ajung doar cei care înaintea execuției dau semne de demență și trebuie, deci, izolați. Planul lui Taylor atinge demența — și asta o vedem tot fără vorbe, doar în prim planuri. Taylor ia ceașca de cafea, ceașca e de tablă; o ascunde la spate și — fixînd tot timpul paznicul, noi nu vedem decît ochii și chipul celui înnebunit să trăiască—începe să rupă pur și simplu tabla între degete. E o energie dumnezeiască în el, o putere de zeu care încearcă să schimbe cursul vieții unui om, — toate cuvintele acestea mari nu le auzim decît privindu-i fața. Taylor își taie vinele cu tabla ceștii — și aici „demența" lui descoperă un raport uman cutremurător pe care doar un Dostoievski l-a putut gîndi pînă la capăt: deținutul a intuit din cele cîteva secunde dinaintea execuției că furia lui de a rămîne în viață nu poate birui decît supunîndu-se — alte cîteva clipe — furiei semenilor lui, furie pe cît de primitivă pe atît de justificată în societățile „civilizate", de a ucide, de a ucide cu mîinile lor, excluzînd orice „intermediar", orice „liber arbitru". Legile stupide de care vorbea Lang sînt făcute tocmai pentru a evita orice liber arbitru. A te sinucide înaintea electrocutării e ilegal. E ca și cum ți-ai face dreptate cu mîna ta, cînd societatea a hotărît să facă dreptate cu mîna ei. Legea e a orgoliului ucigaș. Dar tot ce e bazat pe orgoliu, e vulnerabil și permite fisuri pe unde poți evada. Taylor știe asta: găsit cu vinele tăiate în celulă, e transportat la infirmerie pentru a fi „salvat". „Salvat" pentru a fi apoi electrocutat, așa cum s-a stabilit. La infirmerie, deținutul simulează o criză de nervi. Și — normal — va ajunge la celula izolatoare. Lung prim plan al celui care caută în salteaua patului, arma. O găsește. Din prim plan în prim plan, Lang ne-a povestit în 10 minute cel mai adevărat și mai misterios basm despre om: refuzul de a muri, dezgustul de a muri. („Filmul ne-a făcut martorii misterului de pe chipul uman, el ne-a învățat să citim de-a lungul chipului mut și ne-a arătat de aproape pe sufletul în toate vibrațiile sale".)

Dar clipa aceea frumoasă abia acum vine. Se dă alarma în toată închisoarea: condamnatul la moarte are un revolver, se apără cu un revolver. Telefoanele zbîrnîie, polițiștii aleargă spre celula lui, va urma, oho, „o bătaie ca în filme", cu gloanțe, morți și ferestre zbîrnîind în țăndări — dar, vai, copia uzată a filmului nu ne oferă nici o bătaie. Filmul pare rupt, operatorul — nebun. Cum își permite „să taie", „să sară" — tocmai acum? Lumea bate din palme, indignată. Într-o clipă se liniștește. Taylor — în locul „bătăii" — se apleacă, sfîrșit de moarte, peste un telefon. Prim plan din nou: formează numărul de telefon al femeii lui și îi spune în șoaptă abia auzită să vină nu știu unde... într-o gară... lîngă niște vagoane... Prim planul ei, ascultîndu-l. Fără adjective. Publicul a înlemnit în fața acestui montaj uluitor, în fața celei mai inspirate elipse cinematografice văzute în ultimii ani la Cinematecă. Urmărind două chipuri aplecate peste telefon în clipa cînd ar fi trebuit să asiste la o clasică bătaie, — publicul a văzut bătaia (fără de care nu putem trăi la cinema) a trăit lupta din închisoare fără să o vadă, și-a imaginat-o, a strîns mișcarea într-un chip, a comprimat o energie vizuală într-o energie afectivă, o energie dramatică într-o energie lirică, a făcut — prin grația Celui de Sus, adică a operatorului — cinema, montaj, elipsă.

Dar dacă așa a montat Lang? Dar dacă Lang nu a montat așa și clipa aceasta unică s-a datorat copiei îmbătrînite și deteriorate de timp? Lang, Timpul sau un om oarecare — nu mă interesează din cauza cui am trăit un moment de cinema mare. Ar trebui să povestesc mai departe filmul. Riscul de a scrie o cronică de film în locul unei contracronici mă înspăimîntă, recunosc.

PREMII

Filmele cehoslovace Curaj în fiecare zi **al regizorului Evald Schorm și** Cine vrea s-o ucidă pe Jessie? **realizat de Vaclav Vorlicek, au obținut două importante distincții: primului i s-a decernat Premiul tinerilor critici la festivalul de la Locarno, iar celui de-al doilea Premiul Mack Sennett atribuit de juriul Institutului internațional de cercetări prezidat de regizorul Joseph von Sternberg.**

★

Premiul Méliès, decernat de gazetarii de cinema, a fost remis autorilor a două filme, Războiul s-a sfîrșit **și** La întîmplare, Balthazar, **adică lui Alain Resnais și Robert Bresson.**

★

Premiul Umorului cinematografic (Premiul Georges Courteline) a fost acordat filmului Domnul Președinte-Director General **al regizorului Jean Girault.**

★

Fructe amare, **pelicula Jacquelinei Audry (adaptarea piesei „Soledad" de Colette Audry) a obținut Marele Premiu al cinematografiei franceze. Filmul, turnat anul trecut la Dubrovnik, are ca principali interpreți pe Laurent Terzieff, Emmanuèle Riva și Beba Loncar.**

★

Premiile Asociației Criticilor Cinematografici din New-York pe anul 1966 au fost acordate următoarelor filme: pe locul I — Un om pentru fiecare sezon **(care a luat și premiile pentru cea mai bună regie — Fred Zinnemann, cel mai bun scenariu — Robert Balt și cel mai bun interpret masculin — Paul Scofield); pe locul II s-a clasat** Cui îi este frică de Virginia Woolf **și pe locul III —** Explozia **lui Michelangelo Antonioni. Cel mai bun film străin a fost considerat** Magazinul de pe strada Mare **al regizorilor cehoslovaci Kadar și Klos. Pentru cea mai bună interpretare feminină, juriul nu s-a putut decide, așa încît au ieșit la egalitate Elizabeth Taylor (pentru „Cui îi este frică de Virginia Woolf") și Lynn Redgrave (pentru „Georgy Girl").**

CLASAMENT

După părerea criticului cinematografic de la „New York Times" Bosle Crowthe, cele mai bune filme rulate în Statele Unite în cursul anului 1966, sînt următoarele zece:

Magazinul de pe strada Mare **(regia Jan Kadar și Elmar Klos);**

Evanghelia după Matei **(regia Pier-Paolo Pasolini);**

Iubite John **(regia Lars Magnus Lindgren);**

Cazul Morgan **(regia Karel Reisz);**

Vin roșu, vin roșu **(regia Norman Jewinson);**

Cui îi este frică de Virginia Woolf? **(regia Mike Nichols);**

Georgy Girl **(regia Silvio Narcazzano);**

Iubirile unei blonde **(regia Milos Forman);**

Un om pentru fiecare sezon **(regia Fred Zinnemann);**

Explozia **(Michelangelo Antonioni).**

HEBDOMADARIA

DUMINICĂ

Şi trandafir, ea a trăit
atîta cît toţi trandafirii:
Doar spaţiul unei dimineţi.

Malherbe

Nimic nu piere mai iute ca versul rostit în geamul bombat; imaginea solicită prea intens ochiul, urechea devine leneşă, memoria n-are vreme să prindă sonurile şi versul zboară ca un funigel, dincolo de sticlă, peste creştetele noastre, spre locul de unde nici amintirea n-a mai găsit cale de întoarcere.

De aceea cred că mai curînd decît epigramele rostite duminică dimineaţa, la emisiunea sătească, rămîn în mintea ascultătorilor interesaţi, mobilurile care au iscat aceste epigrame. Pentru că întîi se spune despre cine va fi vorba, apoi apare un desen (static) şi pe urmă, o voce neformată şi nededată cu gluma, zice alb cele patru versuri.

Desenul e bun (deşi ar trebui să fie o compoziţie dinamică, nu o vignetă), epigrama are un fir de sare (în cele mai multe cazuri), numai potriveala e cam strîmbă. Adică montajul chestiunii. Nu cade accentul pe silaba necesară.

Dacă s-ar întocmi altminteri această parte a matineului duminical sătesc, săltăreţele rime ar trece, probabil, mai puţin fulgerător dinspre autor spre uitare, făcînd un mai stăruitor popas în auzul cui trebuie să le audă.

O idee: concurs despre politeţe. Cu scenete ilustrative.

Foarte bine.

A învăţa să trăim împreună în locuri populate fără să ne călcăm unii pe alţii. A ne face atenţi unii pe alţii fără „bă" şi bătaie cu latul palmei pe umăr. A ne împrumuta cu delicateţe femeile — la dans — şi nu a le dărui cu indiferenţă primului care le zmuceşte de antebraţ. A gîndi o clipă în plus la celălalt, a fi sensibil faţă de omul întîmplat în preajmă, a privi în jur într-o arie mai largă de cerc decît circumferinţa descrisă pe sol de propriile noastre resurse pedestre.

Cu alte cuvinte, a dispreţui această rîie a sufletului care se cheamă grosolănie.

Să învăţăm politeţea văzînd.

Văzînd emisiunea cu regularitate.

...Dar o s-o mai vedem?

LUNI

Un chip a răsărit din luciul
apei Şi m-a privit. Eu înapoi
m-am tras Şi el la fel.

Milton

În faţa aparatului cenuşiu, scufundat într-o binemeritată odihnă, lectură.

Cineva scrie că răspîndirea uriaşă a televiziunii creează un nou tip de umanitate: *homo videns.* (René Lindekens, „Histoire des spectacles", Encyclopédie de la Pléiade, 1965). Numaidecît însă se sperie şi ne atrage atenţia asupra posibilităţilor de abrutizare prin televiziune, de care vorbesc mulţi. Şi-apoi, cu obiectivitate, expune şi argumentele contrarii. O părere a autorului e formulată însă cu certitudine: *homo videns* e (va fi) un om informat.

Despre zmulgerea omului din făgaşul existenţei sale normale şi proiectarea sa într-un univers aberant s-a vorbit şi în faza de expansiune a cinematografului. Se prea poate ca şi inventarea roţii să-şi fi avut criticii săi — deşi lipsa de documentaţie ne păstrează aici doar în terenul ipotezelor. E sigur însă că apariţia jurnalelor a provocat, o dată cu enorma curiozitate, şi mici scandaluri. Nu invenţia ca atare e nocivă. Poţi să te abrutizezi privind nu numai ecranul televiziunii, ci şi ţurţurii de sub streaşină sau un melc pe o frunză de lăptucă. Se ştie doar că unora, care privesc multă vreme din turnuri înalte, le vine la un moment dat să se arunce în hău.

Abrutizarea, dereglarea sistemului nervos, atrofia inteligenţei pot fi provocate de programe de televiziune abrutizante, exprimînd o nevroză, concepute de atrofici mentali. Din fericire nu e cazul la noi — unde mi se pare că nu numai conţinutul şi spiritul programelor sînt în esenţă stimulative pentru gîndire, dar şi varietatea de preocupări şi alternanţa acestora, făcută cu chibzuială.

Fireşte însă că ar trebui să se întreprindă şi la noi unele studii de psihologie în ce priveşte raportul dintre om şi televiziune — căci implicaţiile practice nu vor întîrzia să se manifeste. În *homo videns* se petrec fără îndoială unele mutaţii spirituale interesante. Omul nu s-a văzut încă niciodată atît de direct şi viu pe el însuşi şi e firesc ca în faţa acestei imagini plenare pe care i-o oferă noul ecran să aibă mişcări de apropiere şi mişcări retractile.

Poate că vom asista deci, încă în cursul vieţii noastre, la o sesiune ştiinţifică comună a Institutului de psihologie şi a Televiziunii privind problematica noului mijloc de a descoperi universurile morale şi cosmice.

MARŢI

Obişnuinţa veche pe
urma ei ne duce...

Petrarca

Un spectacol teatral adus la televiziune poate fi privit de către aceasta ca un organism viu sau ca o fosilă. Cum de obicei ni se înfăţişează reprezentaţiile aflate în agonie pe scena lor de baştină. Dacă mai sînt şi privite cu un ochi rece şi fix, sentimentul pe care ni-l inculcă e unul funerar.

Aşadar, se fixează camera într-un loc convenabil, operatorul admiră obosit spectacolul, responsabila emisiunii croşetează liniştită şi imaginile curg singure, fără stavilă. Se aude un glas tînguitor şi ni se arată în prim-plan o mobilă, de exemplu un dulap. Doi inşi se ceartă şi observăm cum intră în cadru, deasupra capetelor lor nepăsătoare, o pereche de picioare. Între personaje se lasă o tăcere grea, căutăturile lor sînt rătăcite; e tocmai momentul cînd auzim scîrţîitul precaut al unei uşi nevăzute, un rînjet fioros „ha, ha!" — dar nimeni nu se mişcă. Aparatul îşi mută moale obiectivul pe uşă, dar aceasta a fost între timp închisă, omul care intrase e în alt colţ (nevăzut) al odăii, totul capătă o aparenţă de enigmă din poveştile pentru copii extrase din E.T.A. Hoffman şi reprofilate pe un gen poliţist acceptabil.

E clar că tovarăşii de la televiziune n-au văzut — înainte de a-l transmite — spectacolul bucureştean „Fizicienii". Ei îşi rezervă îndeobşte plăcerea de a-l viziona o dată cu telespectatorii, ceea ce este legitim din punct de vedere strict omenesc, dar cu efecte uneori catastrofale din punct de vedere artistic. Actorul care rosteşte o replică lungă pe scenă e împreună cu alţi doi care îl ascultă. Dacă în camera de prins vederi e izolat de parteneri, ale căror reacţii nu le vedem, actorul-vorbitor se transformă într-un conferenţiar abulic. Ritmul piesei (lent din naştere), conservat ca atare în faţa ochiului aparatului, deobicei dinamic, scrutător, face pur şi simplu plictisitoare o grămadă de scene. Dacă aparatul stăruie pe actorul mai scund cînd acesta vorbeşte celui mai înalt, înaltul apare cu capul tăiat şi vocea de răspuns pare a-i ieşi direct din epiglotă, din regiunea cunoscută sub numele de „omuşor".

Totuşi, poate ar fi nimerit ca spectacolele de teatru să fie vizionate, înainte de transmisie, integral, de creatorii emisiunii.

La „Fizicienii", aparatul a surprins la un moment dat un actor din planul doi care căsca în timp ce în planul întîi era vorba, furtunos, despre viaţa şi moartea lui.

Acest căscat retransmis, mi s-a părut a dobîndi aici valoarea unui certificat.

MIERCURI

Păunul face roata
Hazardul face restul.

Prévert

Reflectoarele rampei îşi irizează fulgerele, zbuciumul scenei se distilează în tonuri catifelate, gesturile capătă evanescenţa ideilor, publicul dispare, autorii se topesc, decorul capătă inconsistenţa visului; din penumbra misterului teatral vine spre lumină şi ocupă masiv pătratul scenei o nouă realitate materială, născută din cealaltă: *critica.*

„Gong".

Criticul expune, argumentează, discută, intră în dialog cu sine însuşi. Şi tace. Atunci intervine fragmentul filmat.

Care e legătura fragmentului filmat cu cele rostite anterior? E legătura lui „spre exemplu". Criticul zice: „In acest spectacol, Caragiale nu mai e el însuşi. Veţi vedea, spre exemplu, scena „lecturii ziarului". Şi o vedem. Dar tot cu spre exemplu putem pune fragmentul ce-l reprezintă pe Chiriac pupînd-o pe Veta. Sau acela în care Spiridon ia inutilul bacşiş de la Venturiano. După ce „spre exemplu" a funcţionat, după ce fragmentul a fost produs, criticul porneşte pieptiş pe alte cărări abrupte. Fragmentul cu „spre exemplu" a pierit. De ce? Pentru că filmarea se face îndeobşte în afara cronicii. Şi se adaugă, încastrîndu-se bucăţelele de film în cîte o crăpătură convenabilă dintre două fraze. Nu e deci, de obicei, o cronică teatrală a televiziunii, ci o cronică teatrală rostită la televiziune cu mici întreruperi cinematografice. Criticul îşi scrie conştiincios articolul şi şi-l citeşte. Hazardul filmic face restul. De obicei lateral, sau prin oarecare tangenţă. (*Spre exemplu,* în cazul de faţă, cel ce citea ziarul, adică Ipingescu, a fost văzut mai tot timpul dinspre ceafă. Demonstraţia era deci anulată prin unghiul de filmare.)

Altminteri, cronica s-a arătat judicioasă. Păcat că numai una singură, într-o emisiune care ar trebui să aibă ambiţia cuprinderii foarte largi a fenomenului teatral.

JOI

De mult voiam să scriu
şi despre tine...

Geo Dumitrescu

Una din cele mai solide, mai specifice, mai eficiente emisiuni: „Ancheta TV".

Cum concepe Emanoil Valeriu o asemenea anchetă? El urmăreşte adevărul, cu un scop declarat şi în mod concluziv. Stă de vorbă, pe tema propusă, cu mai mulţi factori interesaţi — cum se zice. Nu neglijează niciodată părerea „omului de pe stradă". Pe urmă ordonează materialul conform cu ideea directoare. Decupează, după necesităţile ideii, fiecare convorbire. Interlocutorul e păstrat astfel, cu toate opiniile sale, dar e pus în colocviu cu ceilalţi, cu care nu s-a întîlnit şi se trezeşte răspunzînd fără veste, cuiva care i-a pus o întrebare fără să-l ştie. Reporterul, inteligent şi abil, conduce astfel o convorbire multilaterală, de real interes cetăţenesc şi o face într-un chip foarte propriu televiziunii, montînd în relaţii cu totul noi imaginile culese aparent întîmplător.

Ancheta despre deservirea populaţiei a avut un caracter cu deosebire sistematic. Chestiunea a fost urmărită în aspectele ei psihologice, statistice, teoretice, materiale, a fost prospec-

tată din punctul de vedere al responsabilităţilor implicate şi al opiniei publice. Această urmărire tenace s-a făcut cu naturaleţe şi preocupare, într-un spirit critic moderat, dar nu mai puţin eficace. Activă, fluentă, interesantă, ancheta TV e o posibilitate reală de intervenţie cetăţenească a televiziunii în realitatea cotidiană. O posibilitate de carat înalt în ce priveşte specificitatea.

VINERI

Pe-acei ce-n lumea asta
nu mai doresc nimic
De-i întîlneşti, deplînge-i...

Esenin

O emisiune satirică despre indolenţă, admirabilă în corosivitatea ei antitembelică, ne-a furnizat-o „Reflector"-ul în una din ediţiile sale. Ideea de a crea un foileton al televiziunii e una din cele mai fericite. Vigoarea sarcastică a imaginii comentate poate deveni extraordinară. Rubrica aceasta a televiziunii propune — dacă se poate zice astfel — o caricatură serioasă. Imaginea e reală, dar în brutala ei neconcordanţă cu normalul capătă deodată contururi groteşti. Aici nu desenul are linii frînte, ci faptul în sine. Şeful de atelier pe care nu-l interesează cei ce aşteaptă zile întregi — după ce au fost chemaţi telegrafic — maşinile reparate, capătă un chip sadic. Cei ce sînt răspunzători pentru plecarea în cursă a unor vagoane cu geamuri sparte, uşi fără închizătoare, instalaţii electrice defecte dobîndesc, în fantezia noastră, trăsături lemnoase.

Aparatul umblă înfrigurat printre asemenea aspecte, cu o indignare dreaptă, cu patos civic şi satira se naşte spontan, stigmatizînd cu indelebile semne de întrebare stări de lucruri inadmisibile. Cei ce-şi lasă în paragină îndatoririle, plictisiţii şi blazaţii din vocaţie, pe spinarea obştei, tembelismul şi mărginirea nocivă în plan social au căpătat un adversar nou.

S-a ivit pe lume foiletonul televiziunii.

Să trăiască!

SÎMBĂTĂ

— Dă-mi o povaţă...
— Să-ţi vezi de treabă.

Horaţiu

În această zi se transmit obicei „Varietăţile".

Valentin SILVESTRU

TOURS '67

Desigur şi peisajul uman, dar mai mult poate ritualurile unui festival internaţional de scurt metraj diferă — şi nu neglijabil — de cele ale unui Cannes sau ale unei Veneţii de pildă, populate, acestea din urmă, de mari vedete, mari regizori, mari producători, mari gazetari bineînţeles, şi uneori chiar şi de cîte un mare film.

La Tours, unde după o duzină de manifestări anuale de la război încoace (rînduite după un calcul ce dă regresiei un sens progresiv în aşa fel încît în 13 ani să aibă loc 12 întîlniri, iar în 1967 să se ţină festivalul din 1966), s-a perfecţionat pe cît se pare, în primul rînd organizarea. O tinereţe, dacă nu întotdeauna de vîrstă, de dispoziţie însă în mod sigur, a conferit o anume notă de exuberanţă şi spontaneitate săptămînii festivaliere. E drept că publicul — care se vrea aici nu numai pasionat şi cunoscător dar chiar expert în problemele scurt metrajului cinematografic — a fost cel dintîi care să-şi dea obolul în penumbra sălii, în timpul proiecţiei, acceptînd sau negînd pe loc, zgomotos şi violent, cîte o peliculă. Juriul (prezidat de pictorul Vasarely, sustras după cum singur o mărturisea „universului abstract de forme şi culori pentru a petrece 5 zile de repaos pe malurile Loarei" pentru ca să exclame apoi „vai, dar ce muncă e de depus aici!" şi să încheie mărturisindu-şi o preocupare de astădată pur cinematografică pentru filmul despre propria sa operă picturală), juriul deci mai ponderat şi poate preocupat să găsească cel mai potrivit mijloc de comunicare între membrii lui (un polonez Mrozek, o japoneză, actriţa Keiko Kishi, o americană, scriitoarea Patricia Highsmith — care locuieşte în Anglia — un francez, Guy Coté, un sovietic, Andrei Petrov şi încă un francez, José Cabanis) şi-a ascuns pînă în ultima zi cutia cu surprize. Criticii, ca de obicei, aveau părerile împărţite şi probabil că unii au şi plecat cu ele tot împărţite, realizatorii de filme se criticau „profesional" faţă de terţi, felicitîndu-se călduros cînd se întîlneau pe la clubul presei sau la vreo recepţie.

Corespondenţă de la trimisul nostru special
Mircea ALEXANDRESCU

CUTIA CU SURPRIZE

Palmaresul o dată anunţat, respiraţia tuturor a fost pentru o clipă tăiată după ce timp de o săptămînă părerile avuseseră răgazul să se înfrunte, să se sedimenteze, înlăturîndu-se poate un accent prea pătimaş în favoarea altuia, cel puţin mai calm, dacă nu mai convingător în conţinutul său. Palmaresul, aşadar, a produs lovitura de teatru, pentru că la cel de al 12-lea Festival de scurt metraj de la Tours, filmul care a polarizat quasi-unanimitatea părerilor negative a obţinut Marele Premiu. Este vorba de filmul „Calanda", realizat de unul din fiii — de astă dată autentic — marelui Buñuel. Pe junior îl cheamă Juan. Am avut sentimentul că la Tours s-a intenţionat mai curînd o omagiere a numelui, decît o recunoaştere a personalităţii artistice a cadetului Buñuel. Calanda este numele satului spaniol în care s-a născut regizorul „Viridianei", al atîtor filme aproape întotdeauna de larg răsunet în lume, precum şi al unui memorabil documentar de acum vreo trei decenii, „Pămînt fără pîine". „Calanda" lui Juan Buñuel este şi ea o palmă de pămînt spaniol, un loc sub soarele Spaniei de azi, unde stăruie ciudate şi poate întîrziate obiceiuri amintind de un ev nu prea luminos, un loc unde o întreagă colectivitate îşi reduce pentru o zi şi o noapte existenţa la a bate toba. De la copii la bătrîni, toate grăitoarele din Calanda bat toba. Mîini de fete şi femei, mîini de bătrîni izbesc cu furie, pînă la sîngerare, în tobe. Tobe mici, atîrnate de gîtul cîte unei namile pîntecoase sau o tobă de fanfară ce pare că-l răpune pe cîte unul mai firav — tobe de tot felul într-un număr cum nicăieri pe faţa globului n-ar putea fi concentrate atîtea pe metru pătrat, încep să bubuie lovite cu o furie mereu crescîndă fără încetare, 24 de ceasuri, de la vremea prînzului în vinerea mare pînă a doua zi, cînd umbra axului vesteşte o nouă amiază pe cadranul solar de pe turnul bisericii. Aşa cere obiceiul la Calanda pentru încheierea săptămînii paştelui. Un regizor ar fi putut urmări în aceste 24 de ore ce se ofereau fără efort de punere în scenă, cum se traduce această manifestare în conştiinţe, în expresii, atitudini, ar fi putut să caute să individualizeze şi să surprindă fapte semnificative sau gesturi care să comenteze fără vorbe zgomotosul ritual al unei colectivităţi toboşare de o zi şi o noapte.

UN DOCUMENTAR FĂCUT DE UN OPERATOR

Dar filmul lui Buñuel este din păcate un simplu film de operator, şi nu de regizor. Comentariul acestuia din urmă este absent din peliculă, prezente fiind doar cîteva fraze de legătură la nivelul unor informaţii de ghid profesionist sau al unui reportaj banal. Singura preocupare mai vizibilă a fost de a se alege mereu noi unghiuri de filmare ale unei mase ce rămîne destul de informă, nu şi de a se surprinde ceea ce este realmente inedit şi plin de semnificaţie. În felul ăsta, Juan Buñuel a trecut pe lîngă un subiect generos (nu însă şi pe lîngă premiu).

UN DESEN ANIMAT

Cehoslovacul Jiri Brdecka a prezentat şi a obţinut al doilea Mare Premiu cu un film de desen animat care are la bază o foarte sumară şi naivă poveste folclorică de dragoste a unui pădurar. Filmul care se şi cheamă „În pădure la pîndă" aminteşte de o seamă de alte pelicule mai de demult. Povestea este simplă şi fără pretenţii: un pădurar îşi împuşcă din greşeală iubita şi, neputînd supravieţui, se împuşcă şi el ca să poată fi alături de ea. Desenul este animat de autorul său cu graţie şi economie spre a căpăta o sugestivitate uneori mişcătoare. Fundalul pe care se petrece drama sentimentală este bineînţeles pădurea, imobilă dar expresivă à la Douanier Rousseau. Şi cam atît.

ŞI UN FILM DE FICŢIUNE

În sfîrşit, francezul Claude Guillemot, cu filmul său „Dialectică", a dobîndit cel de-al III-lea mare premiu, încoronîndu-se astfel cu laurii festivalului şi un scurt metraj de ficţiune. O idee interesantă şi o transpunere nu lipsită de haz: doi vînători, dar mai ales unul din cei doi, mai guraliv şi mai pornit pe comentarii, stau la pîndă după raţe sălbatice şi filozofează pe un ton foarte cotidian şi prozaic, cu ajutorul unor citate din Platon despre om, societate, morală etc. Din păcate, şi faptul inedit, ca şi hazul situaţiei sînt sacrificate de lungimea peliculei.

Cîteva alte filme, mai mult sau mai puţin scurt-metraje, au primit diferite premii ca: premiul primei opere sau cîteva premii speciale ale juriului (destul de multe).

ALT REPORTAJ

Criticii, din dorinţa expres formulată de a nu semăna a juriu, au decernat şi ei un premiu care pînă la urmă s-a nimerit peliculei americane „Vremea lăcustelor", un film inspirat de evenimentele din Vietnam. Autorul vădeşte unele intenţii şi unele idei, numai că realizarea este greoaie şi nu izbuteşte să exprime limpede întotdeauna din ce unghi priveşte cineastul o atît de gravă şi de plină de semnificaţii desfăşurare de evenimente. De altfel, distincţia acordată de ziarişti a căzut asupra filmului după patru tururi de scrutin, mai mult ca o răpunere a spiritului de combativitate a membrilor conciliabulului, decît ca o rezultantă logică.

Acestea au fost premiile, deci şi ele par să consfinţească o contradicţie: s-au premiat exact acele pelicule care păcătuiesc prin lungimea lor, unul din principiile festivalului fiind tocmai încurajarea adevăratelor scurt metraje. Dar acestea n-au lipsit nici ele, şi dacă ediţia 1967 a festivalului de pe Loara merită să trăiască prin ceva în amintirea noastră, este tocmai prin aceea că ea a găzduit şi o seamă de căutări şi de cineaşti, dintre care unii vor îmbogăţi, poate, mîine, rîndurile realizatorilor de seamă ai lumii. Dar despre ei, în numărul viitor.

REZULTATELE ANCHETEI REVISTEI "CINEMA" ÎN RÎNDUL SPECTATORILOR

Ca răspuns la ancheta inițiată de revista noastră în rîndul spectatorilor, au sosit pe adresa redacției un mare număr de scrisori conținînd opinii despre valoarea filmelor românești și străine care au fost prezentate în premieră în anul 1966.

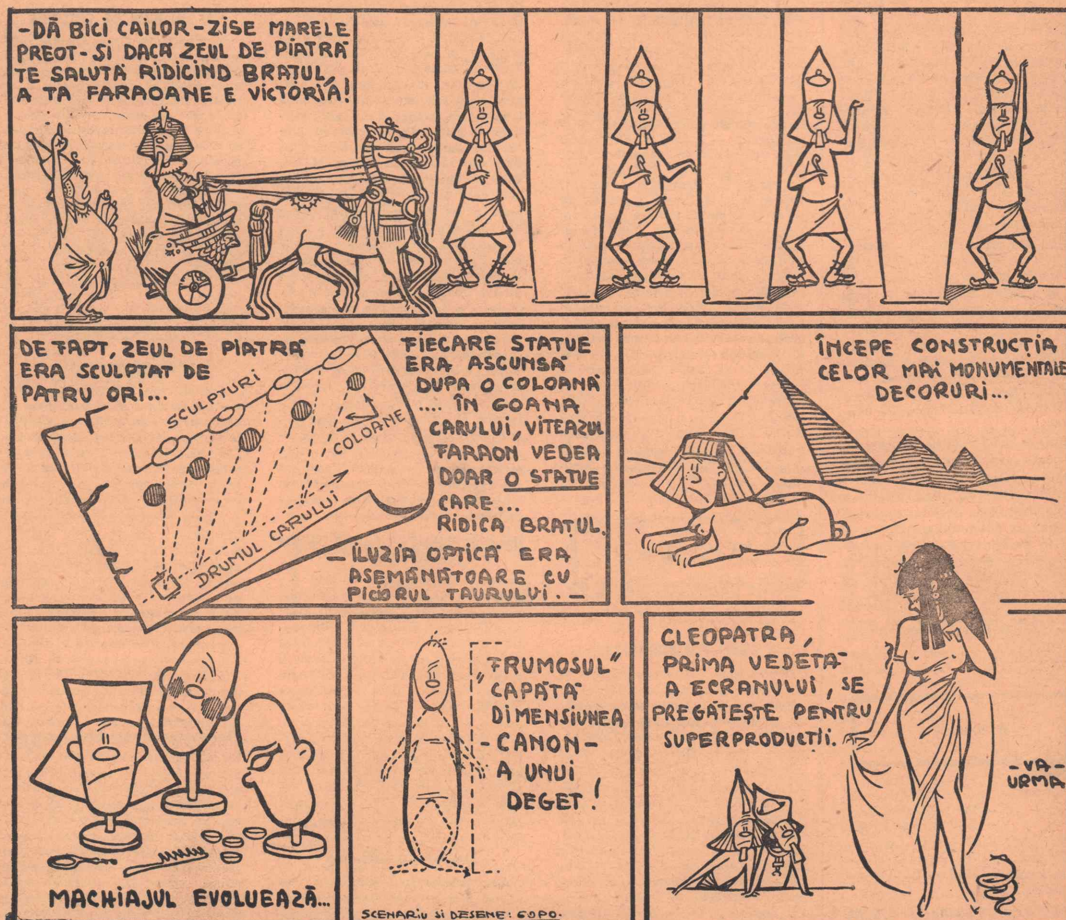
Sintetizînd punctajele acordate filmelor românești (de la 1 la 5), am obținut următoarea ordine de preferințe:

		media:
1.	Răscoala	4,02
2.	Duminică la ora 6	3,90
3.	Haiducii	3,80
4.	Procesul alb	3,74
5.	Golgota	3,32
6.	Faust XX	3,14
7.	Tunelul	3,00
8.	Steaua fără nume	2,88
9.	Serbările galante	2,87
10.	Vremea zăpezilor	2,45
11.	La porțile pămîntului	2,26
12.	Șah la rege	2,18
13.	Calea Victoriei	2,17
14.	Fantomele se grăbesc	2,16

Cele mai bune zece filme străine:

1. Procesul de la Nürnberg
2. Zorba grecul
3. Femeia nisipurilor
4. Tom Jones
5. Noaptea iguanei
6. Falstaff
7. Gustul mierii
8—9. Diligența și Coliba unchiului Tom
10. Cleopatra

SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI



O FIŞĂ PE LUNĂ

de Adina DARIAN

– M-am născut într-un sat oltenesc – Băileşti. In 1931, în luna ce se zice a nebunilor – aprilie. Cînd am absolvit şcoala medie electrotehnică din Timişoara, am fost repartizat la Uzina electrică din acelaşi oraş. Cîndva, ca şcolar, jucasem în cîteva piese de teatru. Visam uneori să mă apuc de regie. Vise. Intr-o zi însă, paşii m-au oprit în faţa unui afiş care anunţa un examen preliminar al IATC din Bucureşti. M-am prezentat. Am spus o poezie, ştiam multe pe atunci. Am fost admis. Am prins curaj. Examenul propriu zis, de la Bucureşti, l-am pierdut. Eram 1800 de candidaţi...

De atunci şi pînă astăzi, Amza Pellea a jucat în peste 40 de piese de teatru. Goethe, Shakespeare, Cehov, Wilde, Caragiale...

– Fiind student, am făcut figuraţie în "Mitrea Cocor", am rostit două cuvinte în "Nepoţii gornistului" şi o frază în "Alarmă în munţi".

Au urmat rolurile. In "Setea", "Darclée", "Dincolo de zare", "Tudor", "Neamul Şoimăreştilor", "Răscoala", "Haiducii", "Dacii".

– Spre ce tip de actor sînteţi atras ?

– Există,cred, două tipuri de actori. Primul, tipul Gabin, care "trage" către el rolurile, imprimîndu-le cu firescul personalităţii lor. Dar să nu ne îmbătăm cu apă rece. Nu sînt mulţi actorii care se pot bizui numai pe farmecul înnăscut al firescului. Cred, de exemplu, că Laurence Olivier a investit foarte multă muncă pentru a parcurge drumul întortochiat ce duce de la Hamlet la Richard al III-lea. Sau Anthony Quinn pentru a trece de la copleşitor de umanul Zorba la asprimea, la duritatea rolului interpretat în "Warlock". Personal, tind către acest ultim tip de actor care încearcă să-şi compună cît mai diferit personajul de la un rol la celălalt. Dar oricum, fiecare actor are datoria de a juca. Mult regretatul Mihai Popescu, pe care am avut norocul să-l am profesor, m-a ajutat mult ca să mă cunosc şi să mă definesc.

– Dacă ar fi să alegeţi un regizor străin, la care v-aţi opri ?

– Orson Welles. Poate şi pentru că el însuşi ca actor are stilul către care tind. Dacă ne gîndim numai la distanţa care separă pe Othello de Falstaff.

– Dar ca parteneră ?

– Jeanne Moreau.

– Ce personaje din literatura română sau universală v-au trezit interesul unei transpuneri pe ecran ?

– In special figuri din istoria ţării noastre. Sau mi-ar place să joc un rol de ţăran, oltean dacă se poate. Din literatura universală Henry din "Adio,arme" sau Jordan din "Cui îi bate ceasul". Şi roluri de bătrîni. Şi încă multe altele. Meseria noastră e cam nesăţioasă.

– Ce reprezintă teatrul şi filmul pentru dv. ?

– Insăşi raţiunea de a fi.

– Ce alte pasiuni aveţi ?

– Vînătoarea, poezia şi hoinăreala. Il iubesc pe Arghezi. La început nu l-am înţeles. Dar l-am citit cu disperare, cu încăpăţînare. Apoi am avut revelaţia poeziei sale. Mă simt aproape şi de poezia populară. Pentru simplitatea şi forţa ei de sinteză, pentru capacitatea ei de pătrundere filozofică. Mi-ar place să colind mările pe un pescador, pe urmele lui Vasco de Gama, sau cu o expediţie tip Kon Tiki. Probabil că această curiozitate ţine de meseria noastră care veşnic te îmbie să descoperi ceea ce nu cunoşti încă.



AMZA PELLEA

– Parcă scrieţi poezie. Aţi recitat la radio versuri pentru Oana.

– Da. Pentru fetiţa mea de 5 ani. Atunci avea patru. Scriu poezii şi nuvele. Rar, cînd am timp. Cred că asta va fi distracţia mea la bătrîneţe.

– Ce părere aveţi despre vîrsta dv. ?

– O părere foarte bună, încă. Vîrsta maturităţii este de fapt vîrsta ideală a actorului. Noi lucrăm cu sentimente, cu stări sufleteşti, ca să le redăm trebuie să le fi cunoscut, măcar în parte.

– Care a fost cea mai fructuoasă perioadă din viaţa dv. ?

– Sînt un optimist. Cred că încă n-a fost.

CINEMATOGRAFUL

CRONICA CINE-IDEILOR

de

Ov.S. CROHMĂLNICEANU

Cinematograful nu e o artă care are școala bunelor maniere ca teatrul de pildă. La începuturile sale, acesta le cerea actorilor să umble pe coturni și să poarte măști. Publicul era ferit de un contact prea brutal cu proza existenței și scenele ei atroce trebuiau să se petreacă obligator în culise.

Prima grijă pe care o are Fortinbras intrînd în Elseneur este de a porunci ca morții să fie ridicați și duși acolo unde se cuvine să stea. Spectacolul acesta — spune el — se potrivește cu un cîmp de bătălie și nu cu o sală de tron (sau de teatru am adăuga noi!).

Cinematograful, ca și romanul, avînd o origine plebeie, nu s-a împiedicat niciodată în astfel de considerente. De la apariția sa, el nu s-a sfiit să *arate* lucrurile oribile, pe care teatrul le-a renegat, cedîndu-le Grand Guignol-ului, ba și-a făcut din aceasta chiar o predilecție.

Presimt însă o furtună de proteste. Cinematograful întreține ca nici o altă artă iluzia unui univers inexistent, populat cu ființe de o frumusețe neobișnuită, elegante și în spiritul ultimei mode, pînă și atunci cînd poartă pantalonii cei mai boțiți sau rochiile cele mai ieftine (a se vedea «Omul din Rio»)! Cinematograful e sufocat de situații neverosimile cărora le împrumută cu enorme strădanii aparența veridicității! Unde se întîmplă mai des ca secretarele sărace să se mărite cu miliardari tineri și sportivi, vagabonzii să moștenească peste noapte averi fabuloase, fetele bătrîne să trăiască aventuri extraordinare, gangsterii să fie pedepsiți exemplar, dreptatea să triumfe restabilită de spirite justițiare ca «Sfîntul»?



Cine scoate mai repede pistolul devine stăpîn pe situație în clasicul gen al aventurii spectaculoase — westernul (moment din «Cei 7 magnifici»).

Nu a ajuns lumea să identifice fictionalul cu plăsmuirile ecranului și să spună că lucrurile se petrec «ca la cinematograf», atunci cînd n-au aspectul vieții de toate zilele?

Toate acestea sînt foarte adevărate, dar și afirmația mea rămîne în picioare. Printr-un paradox (al cîtelea?) artă prin excelență paradoxală, cinematograful, s-a complăcut mereu în imageria cea mai naivă și în realismul cel mai crud. Méliès și Eisenstein, Cecil B. De Mille și Lang, Berkeley și Buñuel, e nevoie să continui lista?

Există neîndoios două feluri de cinematograf. Unul care vrea să-l încînte pe spectator, altul care urmărește să-l șocheze. Primul îi prezintă pe pînză visele secrete, concretizate, amplificate, aduse la o coerență și pregnanță fascinantă. Celălalt îi trimite o lovitură violentă în stomac, cu intenția dimpotrivă de a-l trezi din reverie. Jean Louis Bory făcea de curînd în «Le Nouvel Observateur» o distincție asemănătoare. Un cinematograf — zicea el — are ambiția să-l țină pe spectator «în picioare», al doilea, să-l cufunde cît mai adînc în fotoliu.

Dar ce înseamnă să înzestrezi ecranul cu puterea de a șoca spiritele? Problema merită, cred, atenție, pentru că astăzi o mulțime de filme pretind a avea această țintă.

VIOLENȚĂ, MASACRE, ACTE DE VANDALISM...

Forma cea mai elementară sub care apare căutat impactul cinematografic e *violența*. Aici sîntem într-o tradiție consacrată. Încăierările sîngeroase, bătăile crunte, cruzimile diabolice, masacrele și actele de vandalism au constituit însăși esența serialului și i-au asigurat uriașa-i popularitate. El ne-a pus sub ochi o cantitate inimaginabilă de capete sparte, automobile răsturnate, trenuri prăbușite la trecerea podurilor, trupuri azvîrlite în ape care se rostogolesc furioase, locuințe devastate, catastrofe, accidente ș.a.m.d. Violența pură sfîrșește însă prin a obosi. Cine ar întreprinde un studiu al bătăilor în cinematograf ar observa repede cum ele se *stilizează*, caută efecte plastice, comice, contrastante, cu un cuvînt, estetice, spre a mai produce senzație. Toate posibilitățile au fost epuizate, ca figurile într-un balet: trimiterea adversarului cu o directă formidabilă de-a berbeleaca din capul scării pînă jos, trecerea lui prin ușă, expedierea pe fereastră, suspendarea de candelabru, proiectarea între stive de obiecte care să se dărîme, îngropîndu-l sub ele. Toate substanțele au fost mobilizate pentru a fi transformate în arme neașteptate: apa sub presiune, cerneala, frișca, aluatul, nisipul, păcura, funinginea, fulgii...

...CA ÎN «MONDO CANE»

Inventivitatea în această direcție a devenit, fatal, extrem de dificilă. Recentul film italian «Pentru un pumn de dolari», o producție care caută să speculeze aproape savant elementele «western»-ului și să le dea expresia durității supreme,e nevoit să recurgă la niște artificii laborioase, pentru a obține situații-limită inedite. Eroul se expune focurilor de pușcă, sfidîndu-și adversarul, primește în piept repetate salve ucigătoare, se răsucește lovit, cade și se ridică iar. Secretul e că și-a legat sub haină o placă groasă metalică, în care gloanțele se opresc. Această idee puerilă (orice țintaș începător i-ar fi putut ciurui ușor țeasta) n-are alt scop decît să sporească violența înfruntării cu orice preț. Nu mai puțin și corecția anterioară la care e supus eroul mizează pe efecte identice. Sîntem siliți să privim maltratarea lui îndelungată și regizorul nu economisește în acest film, de altfel excelent, cerneala roșie, spre a ne da senzația că asistăm efectiv la o bătaie soră cu moartea. Cinematograful a rămas surd la recomandația lui Fortinbras dintotdeauna, dar parcă astăzi ar căuta să o contrazică înadins. Cadavrele se adună pe ecran în mormane uriașe, focurile de arme automate se întrec cu banda sonoră, ororile apar înfățișate cît mai de aproape și cît mai detailat. Violența a pătruns pe poarta cea mare în filmul occidental: în filmul polițist, în filmul de spionaj, în filmul comic, în filmul muzical, în filmul istoric. Pînă și documentarul a adoptat-o, dovadă nenumăratele variante pe care le cunoaște în ultima vreme o peliculă ca «Mondo cane».

SÎNTEȚI «GROGGY»?

Întrebarea e dacă violența pură poate să-l țină cu adevărat pe spectator «în picioare»? Personal, mă îndoiesc din ce în ce mai mult. Sigur că inițial o anumită forță de șoc rezidă în spectacolul dezlănțuirii ei și Buñuel a înțeles bine aceasta încă din «Cîinele andaluz», deschizîndu-și filmul cu o imagine insuportabilă: un brici care taie o pupilă! Dar s-au adus după aceasta pe ecran atîtea scene «tari» și de o violență gratuită, încît spectatorul s-a cam blazat. De la un anumit grad, pe urmă, agresivitatea traumatizează. O izbitură prea puternică poate provoca o stare de insensibilitate totală. Adesea în filmele care prezintă încăierările cele mai grave se întîmplă ca un personaj să fie scos de la început din luptă. O singură lovitură l-a trimis întins pe podea; deasupra lui scaunele zboară, rafturile se prăbușesc, vitrinele se sfărîmă cu zgomot strident de sticlărie spartă, țignalele polițiștilor țiuie asurzitor, beligeranții urlă, călcîndu-l în picioare și pocnindu-se fără milă, dar el nu mai aude și nu mai simte nimic cufundat într-un



Și în comedie pătrund cu îndrăzneală scenele-șoc.

ȘOC!

leșin dulce. Spectatorul are nu o dată aceeași soartă în cinematograful violenței neîntrerupte. Lăsat lat în fotoliul său, el rămîne practic absent la tot ce se petrece, pe pînză, a fost făcut cum se spune cu un termen pugilistic «groggy» și surîde acum cel mult fericit fiindcă a atins starea de indiferență absolută.

INFERNUL MORAL

Șocul fără implicații psihice n-are nici efecte adînci, nici ecouri prelungite. De aceea nu puține filme actuale fac apel tot mai stăruitor pentru a-l provoca la «infernul sufletesc». E o a doua cale, oarecum evoluată, urmată azi destul de frecvent. La Veneția, anul trecut, Michel Cournot mărturisea că se simțea ca într-o casă de sănătate. Majoritatea zdrobitoare a producțiilor selecționate pentru festival o alcătuiau filmele cu nebuni, invertiți, obsedați, maniaci sexuali ș.a.m.d. Estomacarea spectatorului era căutată în reacția automată de repulsie pe care o stîrnește anomalia umană. Chiar Visconti plătește în ultimul său film, «Stelelele îndepărtate ale Ursei Mari», un tribut acestei orientări, examinînd, nu fără finețe psihologică și îndrăzneală, drama impulsurilor incenstuoase între doi frați.

Dreptul cinematografului de a pătrunde cu curiozitate și lipsa lui de jenă tinerească în zonele obscure ale vieții nu-l pot disputa decît ipocriziile filistine. Unde e aici însă hotarul care desparte temeritatea autentică de simpla speculare a scandalosului? Ca și în cazul cultivării violenței pure se remarcă în multe din aceste filme consacrate explorării spațiilor tulburi ale inconștientului un gust pentru efectul senzațional, imediat. Pe o cale ocolită, care dă iluzia dimensiunii morale, se revine la ideea șocului fizic, visceral. Despre «Jocuri de noapte», filmul lui Mai Zetterling, un comentator scria cu bun simț următoarele rînduri aplicabile foarte multor producții asemănătoare: «Regresiunea infantilă nu-i e proprie doar personajului principal, a cărui viață rămîne blocată de un complex oedipian. Ea privește însăși activitatea regizorului care, cu «Îndrăgostiții», în aparență mai subtili, ne crease altădată o impresie falsă». Comentatorul nu contestă că aspectele șocante înfățișate de regizor prezintă un interes. «Dar a te gîndi la ele douăzeci și patru de ore pe zi devine grav. Mai Zetterling se preocupă de asemenea lucruri de dimineață pînă seara. Dintr-o scenă-șoc în altă scenă-șoc, filmul trece prin lungi tuneluri verbioase fără a avansa un pas».

Eroarea multor cineaști, care vor să se situeze în avangarda celei de a șaptea arte (și Mai Zetterling se numără printre ei) provine dintr-o disociere nefericită. Anomaliile psihice umane sînt examinate «în sine», izolate de o problematică socială și morală mai largă. Altădată, cînd Stroheim sau Buñuel făceau aceasta, urmăreau ca prin «cazul» studiat să implice o anumită ordine, să-i discute valabilitatea. Șocul obținut de ei nu-i îngăduia spectatorului să se reculeagă repede expediind scenele privite cu oroare într-un univers care nu-l include fiindcă aparține anormalității stricte. De aceea «Uitații», «Viridiana» sau «Îngerul exterminării» reușeau să fie filme subversive. Cinematograf care să țină publicul «în picioare» trebuie să atingă intelectul la oricîte efecte izbitoare ar recurge. Aș spune chiar că șocul adevărat nu se naște decît printr-o asemenea tulburare spirituală și un film, fără cine știe ce imagini agresive, ca recentul «Morgan, nebun de legat» al lui Karel Reisz, chiar cu o aparență «trăznită», «neserioasă», o dovedește din plin.

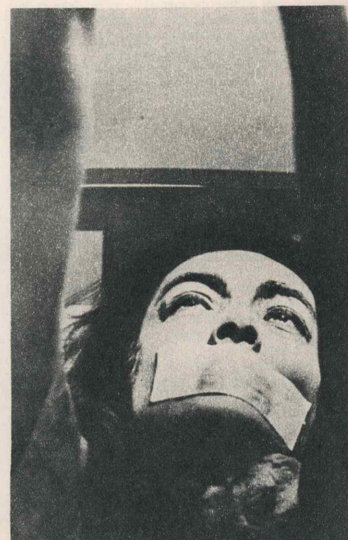
Dușmanul cel mai primejdios al cinematografiei contemporane este acefalia, care se ascunde sub nenumărate măști, de la instinctivitatea nudă pînă la sofistica snobă, amîndouă situate la antipodul gîndirii vii, curajoase și cu priză strînsă asupra realului.



O imagine grăitoare și un titlu exploziv: «Doctorul dinamită» (film japonez).



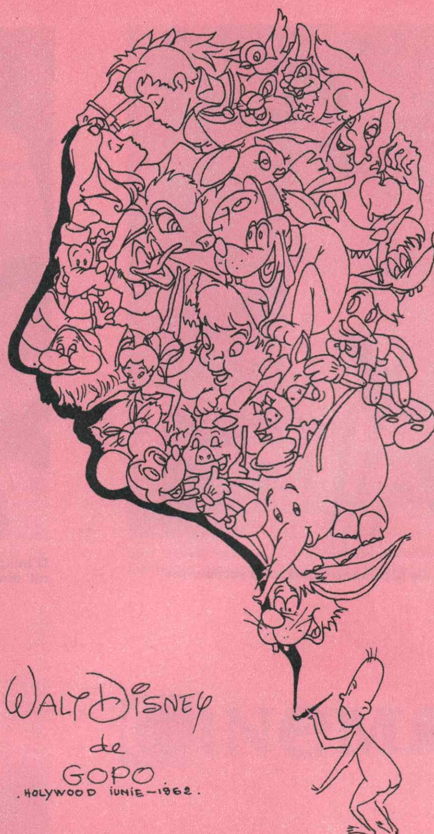
Banda care a terorizat timp de cîteva săptămîni un oraș italian a devenit... eroina filmului «Banda Cassaroli». În dosul ochelarilor fumurii: Jean Claude Brialy.



Joan Crawford într-o scenă «tare» dintr-un film bazat pe un încordat suspens psihologic «Ce s-a întîmplat cu Baby Jane».

ÎN 1935 CRITICII L-AU DECLARAT GENIU CA ŞI PE CHAPLIN

DISNEY



— «Cred că nimeni nu bănuieşte cîtă bătaie de cap mi-au dat piticii, spune Walt Disney. Este un secret al studioului. Am împărţit aceleaşi scene cu mai multe personaje, mai multor desenatori — se înţelege că în aceste condiţii este foarte greu de păstrat unitatea ansamblului. Fiecare pitic trebuia să aibă propria sa personalitate subliniată de numele său».

Pornind de la simple cartonaşe pe care scria preţul portocalelor pe care le vindea pasagerilor în tren, pictînd suveniruri de război în timpul serviciului militar, devenind caricaturist de ziare, atras de film, doreşte să facă desene animate ca Paul Terry sau ca Max Fleischer, care erau cunoscuţi pe ecrane, şi realizează primul film: o mînă (propria sa mînă) scriind un anunţ publicitar — acesta este cel care va deveni celebrul Walt Disney, dirijorul celei mai mari uzine de filme animate.

În studiourile sale trăiesc şi astăzi desenatori care au ceva în firea lor din personalitatea piticilor, iepurilor, căţeilor, raţelor atît de cunoscute nouă pe ecrane. Walt Disney adună cei mai buni desenatori din lume, creează o fabrică după modelul lui Ford şi aplică diviziunea muncii artistice. Această diviziune a muncii artistice este succesul şi defectul filmelor Disney. Desenatorii devin specialişti: unii ştiu să deseneze perfect capete, expresii — de preferinţă ale unor personaje ca Mickey sau Donald, sau Pluto etc. — alţii ştiu să prindă atitudinea, mişcarea corpului sau ştiu să deseneze cutele costumelor, sau stilizează, sau copiază, colorează, fac decoruri. Aceste perfecţiuni pe bucăţele dau perfecţiunea ansamblului, personajele devin oarecum «manieriste».

Am fost uluit de această industrializare artistică, cînd am vizitat o secţie unde se recuperau mişcările. De exemplu: Donald trebuie să se bată cu un cocoş — se caută în fişier cîte bătăi s-au desenat şi se găseşte că o bătaie între Mickey şi Pluto seamănă cu ceea ce ar solicita scenariul, se pune vechea bandă filmată cu Mickey şi se proiectează pe o hîrtie de calc, unde un desenator specialist aplică peste capul lui Mickey, capul lui Donald. Ce se cîştigă prin această metodă? Calculul desenelor — numărul lor, distanţele între desene şi folosirea unei experienţe făcute, ceea ce economiseşte atît timpul de lucru cît şi preţul filmărilor de probă, aparate, peliculă, laboratorul şi... mîna de lucru.

Walt Disney a ştiut să organizeze şi să asambleze desenele sutelor de desenatori, ridicînd calitatea tehnică pe culmi care foarte greu vor putea fi egalate. Walt Disney şi-a legat numele de produsele studioului său. Multe dintre filmele desenate nu aveau măcar un desen făcut de mîna lui — de aici a apărut şi confuzia desenator-producător.

Walt Disney rămîne însă cea mai mare figură din lumea filmului animat. Vom mai vedea filme cu Mickey, cu Donald, cu Pluto, pentru că desenatorii care le dau viaţă continuă să lucreze. Întregul studiou funcţionează şi va funcţiona şi peste o sută de ani. Uriaşa uzină a fost pornită, dar vrăjitorul a murit. Există sau se va naşte un ucenic care să-i dicteze — ca în poveste — mătură stai, mătură umblă?

Straniu, Disney lucra cu peste 3000 de oameni şi n-a avut nici un ucenic, secretul era divizat în mici, foarte mici părticele, cîţiva rebeli care voiau să facă tot, ca John Hubley, au fugit şi au făcut mici studiouri-ateliere.

Se vorbea în lumea filmului animat de trei perioade: înainte de Disney, în timpul lui Disney şi după Disney. Afirmaţia se referea la pionierii filmului animat, perioada de glorie a lui Disney şi ultima perioadă a filmelor realizate de artişti totali — sau filme de autor. Disney a supravieţuit operei sale, în 1935 criticii l-au declarat geniu — ca şi pe Chaplin — care de douăzeci de ani nu mai poate realiza un glorios Charlot. Disney nu s-a putut depăşi în ultimii douăzeci de ani ai vieţii sale.

Dar toate aceste gînduri se vor şterge, vor rămîne cîteva idei scrise mărunt de cronicari prin dicţionare, dar pe Disney nu-l vom uita şi vom spune înţeleapta vorbă:

Acest om a meritat să trăiască.

Ion Popescu GOPO

„MESERIA NOASTRĂ E ASPRĂ. EXISTĂM ATÎT TIMP CÎT PUBLICUL NE VEDE..." ADEVĂRAT? SĂ FIE ADEVĂRAT?

CYBULSKI

«Actorul este un produs al timpului său. Meseria noastră este aspră. Existăm atît timp cît publicul ne vede. Astăzi eşti dumnezeu, după 20 de ani lumea nu-şi mai aminteşte de tine... Filmul trece, dispare, actorul îmbătrîneşte. Cîndva îl admiram pe James Dean, aş fi vrut să-l zmulg de pe ecran, să-l îmbrăţişez ca pe un prieten. Pe urmă l-am uitat. Poate toate astea ţin de însăşi tinereţea cinematografiei. Cine ştie, cîndva vom putea să ne proiectăm singuri filmele acasă, să-i vedem ori de cîte ori vrem pe actorii îndrăgiţi, aşa cum răsfoim un album, o carte».

Astfel încheia Cybulski o lungă discuţie — iniţial un interviu pe care i-l solicitasem la Varşovia — despre sine însuşi, despre arta actorului de film, cu numai cîteva săptămîni înaintea incredibilului său sfîrşit.

Un destin ciudat avea să-l lege printr-o moarte tînără de fostul său idol, de cel care întruchipase — ca şi Cybulski în primii ani ai carierei — un mit contemporan: mitul adolescenţei; al acelei adolescenţe înţeleasă ca un refuz mîndru de a intra în maturitate, dacă maturitatea te obligă să te confunzi uneori cu convenţia ruginită şi cu laşitatea.

Cred că din modestie actorul exagerase condiţia trecătoare a oricărei vedete. Nu se poate să nu fi ştiut, ca şi noi, că din cînd în cînd timpul ne dezmeticeşte, ne scoate din aburul de vrajă al mitologiei filmului şi ne îndeamnă să numărăm şcolăreşte, pe degete, valorile adevărate. Iar Cybulski nu poate lipsi din rîndul acestora. A adăugat artei moderne interpretative ceva care nu poate fi raportat la nimeni altul şi la nimic. E greu să desfaci în felii jocul său ţesut din nuanţe nesfîrşite şi derutante, să-l închizi în plasa atît de subţire a cuvintelor. Unii, neizbutind să-i stabilească apartenenţa la cutare sau cutare stil de interpretare, au inventat pentru el «o şcoală Stanislavski» revizuită de sistemele de la Actor's Studio. Dar răsucirile sufleteşti ale personajelor sale sînt dovada nu atît a unui mod «de a juca», cît a unui fel de a simţi şi a gîndi, esenţialmente aplecat la obiectul realităţii contemporane şi cu precădere izvorît din experienţa istorică a poporului polonez. «Aparţin — spunea Cybulski — unei generaţii de oameni care nu pot să nu fie complicaţi, generaţia căreia războiul i-a dat peste cap primii ani ai tinereţii. Multe din neliniştile, din întrebările mele le-am fixat în eroi. A trebuit mai întîi să-mi astîmpăr eu însumi propriile mele zbateri. Poate de aceea s-a spus că am reprezentat acea generaţie».

Cybulski ocolea cuvîntul «idol». Nu-i plăcea, îl irita: «Nu simt că sînt un idol. M-am temut de aşa ceva. De aici şi pînă la a deveni cabotin drumul e scurt. E drept, noi actorii sîntem predispuşi spre o anume boală profesională: orgoliul de a ne şti admiraţi. E o cochetărie asemănătoare cu cea a femeilor frumoase. Totul e să ştii să te împotriveşti la timp ispitei de a cocheta cu meseria».

Şi totuşi a fost un idol. Unul dintre foarte puţinii care au ştiut să împace, prin har şi inteligenţă, această condiţie dificilă cu cea de artist şi intelectual. După «Cenuşă şi diamant» (1958) puştimea se îmbrăca a la Cybulski: pantaloni strîmţi, haină sport, ochelari fumurii. Cei care săriseră însă de vîrsta teribilismelor nu i-au copiat ţinuta, ci s-au recunoscut, cutremuraţi, în sfîşierea lăuntrică a lui Maciek Chelmicki, a acelui băiat abia ieşit din adolescenţă, hărţuit şi obosit de jocul inexorabil al unei istorii pe care n-a avut puterea sau răbdarea să o înţeleagă pînă la capăt.





Regizorul Andrzej Wajda se convinsese pe deplin de structura artistică ieșită din comun a lui Cybulski (absolvent al Facultății de filozofie și al celei de artă dramatică din Cracovia, inițiatorul și conducătorul teatrului studențesc din Gdansk și al cabaretului literar «Bim-Bom») cînd i-a spus fără nici un preambul: «Mîine plecăm la Wroclaw. Ai să-l joci pe Maciek». Micul rol al «băiatului din Wola» în filmul «Generația» (realizat tot de Wajda) fusese o probă suficientă a unei arte complexe. Actorul întinde oricărui spectator, și celui rafinat și celui mai puțin avizat, o cheie: ea se numește adevărul omenesc al eroilor și cu ajutorul ei putem pătrunde în universul lor, dar numai pe primele trepte pășim comod. Actorul pare a fi în conflict cu personajul său, îl suspectează, nu-i acceptă primele dezvăluiri, are față de el o atitudine ușor ironică (lui Cybulski îi plăceau cuvintele unui distins poet polonez din sec. XVI, Cyprian Norwid, care numea ironia «umbra inseparabilă a vieții»), pentru ca dintr-o dată să-și ia asupra lui toate trăirile eroului. E un joc pe muchie de cuțit, dar artistul simte fulgerător momentul cînd prea marea detașare amenință să înlăture fiorul vieții și al adevărului, să compromită personajul. Sîngele rece cu care ucide Maciek este doar o bravadă; cine privește cu atenție tremurul ușor al degetelor pe pușcă, îi bănuiește tînărului drama etică și politică. El rămîne un erou profund tragic, deși Cybulski nu s-a ferit să ni-l înfățișeze cel puțin o dată și într-o ipostază vag comică, posibilă pentru băiatul nematurizat: așteptîndu-și viitoarea victimă, pe Szuczka, Cybulski își manifestă febrilitatea nu prin gesturi neliniștite, ci prin niște pași ușori de dans. Wajda însuși recunoaște că personalitatea actorului nu numai că acoperea propriile sale intenții regizorale, ci îl obliga uneori să și le revizuiască. Așa se explică de ce scena morții eroului (pe o imensă și hidoasă grămadă de gunoi), gîndită de autor ca o condamnare severă a eroismului inutil, capătă în interpretarea lui Cybulski semnificații mult mai amare: zvîrcolirea, agonia sa viscerală este — ne lasă să înțelegem actorul — refuzul unei generații înșelate de a accepta să moară nedemn, absurd, pradă unui mecanism istoric ce nu acordă circumstanțe individului.

Revelator pentru acest joc construit pe paradoxuri este și filmul lui W.Haas, «Arta de a fi iubită», mai bine cunoscut la noi. Aici Cybulski este necruțător cu personajul său, Victor Rawicz, o falsă glorie teatrală și tot atît de fals erou și în viață. Îl pendulează cîtva timp între ultima fărîmă de omenie și lașitate, pentru ca apoi să-l despoaie de toate ifosele bravurii, să opună tragismului — ridicolul, grandoarei — mediocritatea.

Efectele sînt și mai fascinante atunci cînd demitizarea se face dintr-o singură lovitură, ca în «Salto» (1965) al lui Tadeusz Konwicki. Kowalski-Malinowski (acesta este numele eroului) e o ființă stranie; tulbură liniștea unui orășel, zgîlțîie oamenii din amorțeală, descleștează energii. Dincolo de ochelarii săi fumurii par a se plăsmui nu fantasme, ci visuri ușor de atins. Construcția halucinantă a rolului, împins pînă în apropierea tragicului pur, este dărîmată însă brusc de o fugă lașă și caraghioasă ce îl demască pe Kowalski drept un vînzător de miraje, un mitoman.

Cu înfățișări diferite, una sincer dramatică (în «Mîine, Mexicul»), alta caricaturizată (în «Giuseppe la Varșovia»), Cybulski a trecut la sfîrșitul anului 1966 pe ecranele noastre, lăsîndu-ne încă două demonstrații actoricești strălucite.

Artistul avea un singur criteriu în alegerea partiturilor. Să nu fie lineare: «Sînt actori care refuză rolurile așa-numit negative. Gary Cooper, bunăoară, nu a vrut să distrugă o anumită imagine idilică pe care spectatorul și-o formase despre el. Eu am interpretat tot felul de indivizi, deopotrivă buni și răi, dacă vreți. Am refuzat doar rolurile ce nu-mi îngăduiau să-mi exprim propria mea încredere în om, nu în personaj, în omul care poate fi salvat».

Cineva spunea că cei care poartă în suflet o catedrală, chiar dacă n-au avut timpul s-o așeze pe pămînt lîngă oameni, tot sînt biruitori. Dispărut la 39 de ani, Cybulski și-a lăsat catedrala neterminată. Artistul e însă un învingător.

M. MIHĂILESCU

O tinerețe neliniștită, tulburată de cruzimile războiului și-a găsit în Cybulsky interpretul ideal.

Stranie — și se pare unică în cariera actorului — compoziția realizată de Cybulski pentru filmul «Păpușa», regizat de Baratier.

FILMOBIOGRAFIE

* Zbigniew Cybulski s-a născut în anul 1927.
* A absolvit Facultatea de filozofie și Școala de artă dramatică din Cracovia.
* A debutat la Gdansk, în 1953, ca actor, regizor și conducător al Teatrului studențesc.
* Primul rol în cinematografie l-a avut în filmul *Generația* realizat de Andrzej Wajda în 1954.
* A jucat în peste 30 de filme, din care amintim: *Cenușă și diamant* care i-a adus consacrarea internațională (1958, regia A. Wajda), *Trenul de noapte* (1959, regia Jerzy Kawalerowicz), *Inocenții fermecători* (1960, regia A. Wajda), *La revedere, pe mîine* (1960, regia J. Morgenstern), *Păpușa*, realizat în Franța (1961, regia Jacques Baratier), *Dragoste la douăzeci de ani, scheciul polonez* (1962, regia A. Wajda) *Arta de a fi iubită* (1963, regia W. Haas), *Att Alska*, realizat în Suedia (1964, regia Jörn Donner), *Salto* (1965, regia Tadeusz Konwicki), *Manuscrisul găsit la Saragossa* (1966 W. Haas), *Giuseppe la Varșovia* (1966, S. Lenartowicz).
* Ultimele filme: *Toate pînzele sus*, realizat în Africa de S. Lenartowicz și *Cifrul*, regia W. Haas.
* Cu cîteva luni înaintea morții începuse filmul *Jowita* în regia lui Morgenstern și pregătea sub conducerea lui Haas rolul Wokulski în ecranizarea romanului *Păpușa* de Prus.



Nimeni ca Cybulski n-a știut să pună atîta viață în moartea eroului său, Maciek din «Cenușă și diamant» — personaj de care-l va lega un destin tragic.

NOUL FILM AL LUI TARKOVSKI

„VIAȚA PREACUVIOSULUI ANDREI"



CORESPONDENȚĂ DIN **MOSCOVA**

de la
Elena AZERNIKOVA

Noul film al lui Tarkovski (autorul Copilăriei lui Ivan) poartă titlul provizoriu „Viața preacuviosului Andrei" și este închinat renumitului pictor de icoane Andrei Rubliov

Filmul e inspirat de viața, destul de puțin cunoscută, a pictorului Rubliov.

Noul film al lui Tarkovski (autorul «Copilăriei lui Ivan») poartă titlul provizoriu «Viața preacuviosului Andrei» — și este închinat renumitului pictor de icoane Andrei Rubliov (scenariul a fost scris de Tarkovski împreună cu Andrei Koncealovski). Filmul nu este conceput biografic, istoric (mai ales că datele despre viața lui Rubliov sînt extrem de puține și de incerte). Autorii își propun să analizeze mai ales psihologia creației, locul artistului în societate, condițiile care-i fac vocația eficientă sau, dimpotrivă, care-i strivesc harul.

Filmările au fost terminate, dar filmul nu este încă gata. Se află acum în faza de montaj.

Tarkovski stă zile și nopți în șir în camera de montaj. Am izbutit să-l întîlnesc întîmplător, într-un moment cînd operatorul Vadim Iusov l-a tras cu forța la bufet. Tarkovski e chinuit, e obsedat de filmul său. «Viața preacuviosului Andrei» încă nu a devenit titlul definitiv al filmului, dar definește cît se poate de bine atmosfera filmului. Lui Tarkovski îi este greu, aproape imposibil să povestească despre film și iată-l glumind fără prea multă veselie: «Să vorbești despre un film la început este prea devreme, la sfîrșit — prea tîrziu, la mijloc lipsit de modestie».

Filmul este compus dintr-o serie de episoade-nuvele, în care Rubliov nu apare întotdeauna, dar în care îi simțim prezența. Nuvelele nu sînt legate printr-o cronologie tradițională, ci printr-o logică poetică internă. În centrul filmului este poporul, purtătorul ideii de eliberare socială, poporul, purtătorul protestului social, poporul, creator iscusit. Filmul este pătruns de suflul epocii, deși o privire cercetătoare ar putea observa multe inexactități. În discuția avută ulterior, Tarkovski mi-a confirmat această impresie. «Imaginea lui Rubliov am fost nevoiți să ne-o formăm singuri. Materialul iconografic lipsește cu desăvîrșire. Datele biografice sînt sumare și inexacte. Se prea poate ca Rubliov să fi arătat altfel, dar acest lucru nu mi s-a părut și nu mi se pare esențial».

După vizionarea materialului mi s-au conturat două întrebări, de fapt două laturi ale aceleeași întrebări cu care m-am și adresat regizorului.

— Care este legătura dintre istorie și contemporaneitate în filmul dumneavoastră. Am impresia că amănuntul istoric propriu-zis nu vă interesează prea mult.

— Este foarte adevărat. Istoria ca atare, după părerea mea, nu poate constitui obiectul artei. Amănuntele, costumele, elementele de interior nu le-am privit cu ochii unor istorici, arheologi, etnografi, care adună exponate pentru muzee. Preocuparea noastră permanentă a fost să ne privim eroul cu ochii unor oameni care trăiesc în secolul XX, de pe pozițiile concepției *noastre* despre lume. Ne folosim de materialul istoric, pentru a exprima ideile noastre proprii, pentru a făuri caractere contemporane.

— Încă o întrebare. De altfel este în continuarea precedentei. De ce l-ați ales drept erou al filmului dumneavoastră tocmai pe Rubliov?

— Rubliov a fost un geniu. Cu alte cuvinte un om care a vibrat la mediul înconjurător cu o deosebită acuitate, care a vibrat la ceea ce alți oameni nici nu acordau importanță. Artistul este întotdeauna conștiința societății. Rubliov a exprimat în opera sa speranța, credința în viitor, a creat un înalt ideal moral.

Și a mai fost un motiv: datele foarte puține pe care le deținem despre pictor ne-au dat libertatea de a introduce concepția noastră, părerile noastre despre artă într-o biografie închipuită. În film, Rubliov ajunge să se elibereze prin chin, să ajungă la fericire prin pasiuni, pe care mai înainte și le refuza. Iar această ardere în numele ideii care pune stăpînire pe tine este ceea ce am și vrut să redăm în filmul nostru.

Toată cruzimea, toată barbaria unui secol al întunecimii sînt readuse în acest film.





DUPĂ „VOCI ÎN INSULĂ"



CORESPONDENȚĂ DIN

SOFIA

de la

Ivan STOIANOVICI

Cinematografia bulgară nu se mai află de mult la prima ei tinerețe. Privind în urmă, privind în dreapta și în stînga, ea se simte tentată să-și facă bilanțul a douăzeci de ani de activitate. Această retrospectivă este însoțită de sentimente contradictorii: pe de o parte regretul că au existat atîtea greșeli care i-au frînat avîntul, dar pe de altă parte bucuria că într-un răstimp atît de scurt a reușit, în ciuda obstacolelor, să atingă un nivel mulțumitor.

Astăzi, această artă tînără și ambițioasă, nu se îndepărtează cu nimic de la tradițiile urmate de alte arte în Bulgaria. Totodată, bătăliile cele mai crunte, care constituie etapa cea mai aprinsă a evoluției sale, rămîn cele purtate împotriva dogmatismului, a tendinței de a fi prea ilustrativiști și didactici. Astăzi, nu mai avem racile, microbi, recidive. Mi se pare că abolirea lor reprezintă una din principalele probleme ale celor care vor să fie în fruntea gîndirii cinematografice în Bulgaria. Legată strîns de această problemă se află aceea a măiestriei profesionale a autorilor, a exigențelor actuale față de concepțiile estetice contemporane, a limbajului cinematografic, a căutării unui contact mai intim cu viața poporului. Se pune de asemenea problema evoluției creatoare a cadrelor tehnice și artistice, ca și aceea a afluxului de tinere talente, ca și a experimentării, a cinematografului ca industrie și ca artă, a cinematografului «divertisment» și «serios».

CEI CU SUFLETUL LA GURĂ

Toate aceste probleme, ajunse la maturitate în decursul anilor, au fost puse în ultima vreme cu o acuitate sporită, cerîndu-și dreptul la soluționare. Cam pe la sfîrșitul anilor cincizeci, o seamă de creatori, căutînd să dea viață ideilor care îi însuflețeau, au făcut să țîșnească un val de opere cinematografice cum ar fi: «Voci în insulă» de Vîlceanov și Petrov, «Am fost tineri...» de Jealiazkova și Ganev, «Soare și umbră» tot de Vîlceanov și Petrov, «Moartea nu există» de Piskov și Aktașeva. Autorii acestor filme erau purtătorii de cuvînt ai unor căutări libere și ai experimentului cinematografic. Ca să aducem logica constatării noastre pînă la capăt, să notăm de asemenea că acest prim val de creatori cu sufletul la gură, după ce au spus tot ce au avut pe inimă, au purces la o regrupare de forțe. Forțe care se regrupează și astăzi, pentru că evoluția impetuoasă a vieții, transformarea necontenită a omului contemporan, pretind să fie surprinse pe viu, cu mijloacele unei optici și a unor mijloace noi.



Printre succesele mai certe care au urmat «Vocilor în insulă» se înscrie și filmul «Lupoaica» (tot al lui Vîlceanov). În fotografie actrița Ilka Zafirova.

CINEMATOGRAFUL «DE AUTOR» NU ESTE ELDORADO-UL SCONTAT

Brusc a reieșit că rezerva de mărturii de valoare nu este atît de mare cît se credea, că există o penurie de scenarii, că metodele administrative continuă încă, pe ici, pe colo, să joace un rol negativ. Rezultatul a fost că, în ultimii ani, au văzut lumina zilei multe, prea multe filme amorfe. Unele, pretinzînd să fie originale, nu au depășit nivelul redescoperirii mașinii cu aburi, iar altele — în ciuda calităților — nu au ajuns pe ecran. Realizatorii au încercat să se transforme în scenariști, ori s-au înhămat la corvoada modificării de la A la Z a scenariilor încredințate. Inițiativă care a permis înregistrarea cîtorva succese mai certe («Pecetea» de Koratov, «Lupoaica» de Vîlceanov, «Hoțul de piersici» și «Țar și general» de Veulo Radev), altele mai modeste («Almanah» de Petre Donev, «Între doi» de Dimitrie Petrov).

Dar cinematograful «de autor» s-a dovedit a nu fi Eldorado-ul scontat... Acolo unde simbioza între scenarist și regizor a fost fecundă, filmul de autor apare totuși ca o noțiune de prisos. «Cavaler fără armură» al regizorului Saraliev și al scenaristului Valeri Petrov constituie exemplul cel mai fericit și mai izbitor. Mai puțin strălucite și nereușind să atingă nivelul precedentelor, deși merită și ele calificativul de bune, au fost filmul «Vicisitudini familiale» de Iakimov, «Bărbații» de Mircev iar, printre cele mai vechi, «Lanțul» lui Sarlangiev și Wagenstein și «Între șine» de Țankov și Bașvarova.

REFUZUL DE A AURI PILULA

Astfel, în această etapă contemporană în care întîlnim, pe de o parte, căutarea și experimentul, iar pe de altă parte, o pasivitate creatoare și metode administrative, n-am răspuns încă la multe întrebări importante. Sînt ani de cînd creatori ca Hristo Ganev, Ranghel Vîlceanov, Binka Jeliazkova au amuțit sau turnează filme publicitare pentru televiziune. În schimb, printre realizatorii și scenariștii de lung metraj aparținînd generației mijlocii, se remarcă un aflux de noi forțe: Lada Boiangieva și Ianuș Vazov au terminat «Reîntoarcerea», Eduard Zahariev a ecranizat nuvela «Bariera», iar Grișa Ostrovski și Todor Stoianov, în colaborare cu poeta Blaga Dimitrova, turnează primul lor lung metraj «Subterfugiu». Pe de altă parte, regizori ca Veulo Radev reușesc să dibuiască cîte un scenariu bun și să apere astfel «mărcile renumite»: nu de mult, el a terminat cel de-al treilea film, «Noaptea cea mai lungă», cu actorul român Victor Rebengiuc în rolul principal.



«Noaptea cea mai lungă», filmul lui Veulo Radev în care apar, în rolurile principale, Nevena Kokanova și Victor Rebengiuc.

Sînt premise ce pot constitui tot atîtea impulsuri asigurînd avîntul cinematografiei bulgare. Mai întîi să arătăm că regizorii și scenariștii cei mai talentați nu-și fac nici o iluzie în ce privește greutățile, obstacolele și pricinile atît ale insucceselor, cît și ale succeselor lor, unele depinzînd de ei, altele de alții. O unitate de vederi și de intenții demnă de invidiat, absența oricărei tendințe de a auri pilula și a admite compromisurile, iată ce caracterizează pe cei mai înzestrați dintre cineaștii noștri. Și acest lucru e pe jumătate o reușită. Cealaltă jumătate constă în mobilizarea forțelor creatoare, forța elanului — adică opusul atitudinii de a te retrage în turnul de fildeș și a face dovada unui snobism sterp.

Se preconizează, pe de altă parte, o selecție a cadrelor, o independență a grupelor de creație din cadrul studiourilor, criterii calitative mai exigente ca și o producție mai largă (poate pînă la 20 de filme pe an). Cineaștii își vor putea mai bine da frîu liber talentului și se vor putea face experiențe mai îndrăznețe, iar procentajul de filme bune va fi, sperăm, mai mare.

CINE EȘTI DUMNEATA, POLLY MAGGOO?



CORESPONDENȚĂ
DIN
PARIS

de la

Robert GRELIER

Spectatorul care vede acest prim lung metraj al lui William Klein poate fi ușor derutat. Mai ales dacă se așteaptă la o poveste liniară, bine articulată, convențională. Dacă însă îi vine buna idee să se afunde mai adînc în fotoliu și să-i acorde încredere autorului, atunci de la primele imagini va suferi influența covîrșitoare a acestuia, va sta sub semnul farmecului și umorului care domină filmul său. «Cine ești, Polly Maggoo» este un film specific francez, realizat de un american instalat de mai mulți ani la Paris. Un film despre modă, despre televiziune, despre mijloace de comunicare, despre romanul-fotografie. Film științifico-fantastic sau tele-fantastic? E greu pentru noi să răspundem cu exactitate la această întrebare. Și totuși, ce este acest film? Analizînd personalitatea Polly-ei Maggoo (Dorothy Mac Gowan), cover-girl americană stabilită la Paris, Klein întreprinde o anchetă, de tipul anchetelor TV, încercînd să ne facă să înțelegem moravurile și obiceiurile încetățenite în mediul televiziunii franceze și al modei pariziene. Klein, realizator de filme pentru televiziune, are obișnuința acestor anchete și le cunoaște mai bine ca oricine forța și limitele.

— William Klein, ați fost pictor, apoi fotograf, iar acum iată-vă cineast. Considerați aceste mutații ca o desăvîrșire, sau doar diferite forme ale unei aceleeași exprimări?

— Am fost și rămîn pictor. Dacă am devenit și fotograf este pentru că doream să exprim anumite lucruri pe care altfel nu aveam cum să le spun. Făceam pictură abstractă, iar fotografia, în ciuda aspectului experimental ce-l capătă în mîinile mele uneori, a fost întotdeauna mult mai realistă. Dar nici fotografia nu m-a satisfăcut pe deplin, și atunci m-am apucat de film. M-a atras mișcarea.

— Ce ați vrut să exprimați prin fotografie, mai bine zis, ce reprezintă fotografia pentru dumneavoastră?

— Am fost reporter de modă la revista «Vogue» mai mulți ani la rînd și trebuie să recunosc că am fost lăsat să experimentez ceea ce credeam eu că trebuie să fie fotografia de modă... Pe vremea aceea, adică acum 10 ani, nu se concepea decît fotografia cu grainul fin, fără nici o alterare — prin flou sau unscharf — a calității portretului, de pildă. Eu eram de cu totul altă părere: mi se părea că grainul mai mare, fotografia vag neclară putea, dimpotrivă, să exprime o realitate imposibil de redat altfel. Ce vroiam să exprim? Un dialog, un contact cu publicul, ceva ce nu reușisem să realizez cu ajutorul picturii. În Statele Unite a fi fotograf este sinonim cu a fi artist, creator. Ceea ce nu se întîmplă în Franța, unde exprimarea prin scris e mult prea importantă, mult prea serioasă pentru a se mai băga în seamă fotografia. Și apoi mai este și acea falsă aureolă de obiectivitate pe care fotografia o poartă în jurul ei, care face ca un fotograf să fie considerat în primul rînd tehnician și mai pe urmă creator.

— Și totuși nici fotografia nu v-a mai mulțumit într-o bună zi.

— Pentru că acel dialog cu fotografia de care vorbeam, nu l-am realizat cum aș fi vrut. Și atunci... În 1959 am făcut un film în culori pe 16 mm despre reclamele luminoase de pe Broadway. În anul următor am lucrat cu Louis Malle și Queneau la adaptarea vizuală a lui «Zazie în metro».

— Ce înțelegeți prin adaptare vizuală?

— Traducerea vizuală a romanului. Trebuie să găsim nu ilustrarea cărții lui Raymond Queneau, ci echivalentul ei prin imagini la fel de revoluționare ca și cele din roman.

— După care ați trecut la televiziune...

— Am făcut cîteva reportaje. Cîtă vreme m-am ocupat de probleme externe a mers ca pe roate. Cînd a fost însă vorba de critică socială, totul a început să șchioapete.

— Alte reportaje pe care le-ați făcut?

— O emisiune prin marile magazine («Marile magazine») cu Simone Signoret. S-a tăiat însă toată ultima parte în care făceam un reportaj cu o vînzătoare adevărată, o vînzătoare care să-mi vorbească pe șleau despre munca ei. A plasa o actriță ca Simone Signoret pe post de vînzătoare și a face «cinema-direct» cu chipul ei — așa cum mi se ceruse — mi se părea o escrocherie morală. Drept care încercam să arăt toată necinstea, toată ambiguitatea unei astfel de metode.

— Ați realizat apoi scurt metrajul despre Cassius Clay, «Cassius cel Mare». De ce ați ales acest personaj?

— M-am gîndit că boxerul Cassius Clay este un personaj-cheie (fără joc de cuvinte). Aparițiile sale pe scenă, în public, aveau ceva extraordinar. Pentru mine el înfățișa un EROU așa cum îl creează imaginația noastră. Tot ce se putea spune despre mitul și construirea unui Erou made in U.S.A., mi se părea că pot spune în legătură cu Clay.

— Ce numiți «construirea unui erou»?

— Clay este un om fără instruire, care are o încredere oarbă și naivă în tot ce se referă la religie și care a fost cumpărat — nu există alt termen mai exact — de 11 personaje. Fiecare din aceste personaje posedă una din cele mai mari averi din America de Sud: trustul whisky-ului, al țigărilor etc., etc. Într-o zi, Clay s-a revoltat și a devenit un fel de simbol al lumii oamenilor de culoare.

— Cum ați filmat?

— În trei perioade cu cîte 6 luni distanță între ele. Am realizat ceea ce s-ar putea numi un lung metraj a propos de Cassius Clay.

— De ce «à propos»?

— Pentru că Clay a devenit un pretext: am vrut să spun altceva, am vrut să adaug alte lucruri mult mai importante, astfel încît deseori m-am îndepărtat de problema boxului.

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este povestea unei cover-girl americană stabilită la Paris. Nu e un film odihnitor. Dar viața noastră este odihnitoare?

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este un film specific francez realizat de un american instalat de mai mulți ani la Paris.

«Cine ești dumneata Polly Maggoo» este un film despre modă, despre televiziune, despre mijloacele de comunicare, despre romanul-fotografie.

CINE EȘTI DUMNEATA, WILLIAM KLEIN?

— Ați întîmpinat greutăți la turnare?

— Nici una, dimpotrivă. Sub pretextul unui reportaj sportiv despre box, am putut să filmez — în ciuda Mafiei și a întregului circ din aceste medii corupte — multe lucruri cu totul în afara boxului propriu-zis, printre altele, secvențele despre cumpărătorii lui Clay. Evident fără ca ei să-și dea seama.

— De ce ați făcut «Cine ești dumneata, Polly Maggoo»?

— Nu știu *de ce*; fără îndoială pentru că subiectul a atras atenția unui producător.

— Care a fost scopul dumneavoastră? Să demistificați mediile jurnalelor și expozițiilor de modă, de televiziune?

— N-am pornit à priori cu această intenție. Dar pînă la urmă n-am putut face altfel. Mediul jurnalelor de modă — pe care eu îl cunosc foarte bine — este absurd, ca și — oarecum — cel al televiziunii. Televiziunea este o întreprindere minunată, dar atît de prost folosită! După părerea mea e chiar falimentară. Majoritatea celor care lucrează aici trec pe lîngă ceea ce ar putea să facă și să spună, chiar și cei capabili s-o facă. «Polly Maggoo» este un film despre oamenii care mînuiesc *informația* și care pot decide dacă e zi sau noapte numai cu ajutorul imaginilor. Dar nu-și dau seama, se bălăcesc în convenționalismul cel mai plat, pînă într-atît încît devin ridicoli. Să nu credeți cumva că sînt împotriva televiziunii. Sînt doar împotriva felului în care este ea folosită astăzi. Dacă apar cărți proaste, asta nu înseamnă că trebuie să ne ridicăm împotriva tipografiei.

— Pe mine m-a surprins cel mai mult faptul că pînă la urmă filmul dumneavoastră este profund francez, iar autorul său pare a cunoaște perfect gîndirea fiecărui cetățean al acestei țări.

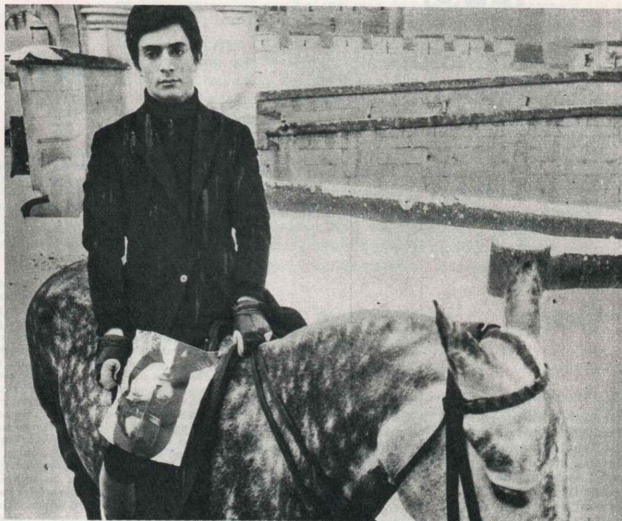
— Eu nu cred. Mi se pare că filmul e plin de erori de apreciere și de judecată. M-am străduit însă să folosesc un limbaj cît mai realist din toate punctele de vedere.

— «Polly Maggoo» nu este ceea ce s-ar putea numi un spectacol. Construcția sa nu e lineară, iar spectatorul este veșnic solicitat de o anumită agresivitate a imaginii care poate chiar să-l deruteze.

— Nu este de loc un film agresiv. Dar chiar de loc! E un film despre viața de fiecare zi. Dumneavoastră nu credeți că omul de azi este solicitat în permanență? Indiferent dacă e vorba de imagine (afișe, televiziune, gazete...), de sunete (radio, televiziune, muzică etc...), spiritul său e veșnic la pîndă, trebuie să fie receptiv la tot soiul de provocări și solicitări. «Polly Maggoo» nu e un film odihnitor? Tot ce se poate. Dar viața noastră este oare odihnitoare? Am vrut să fac un film legat strîns de realitate, cu personaje sugerate de ea. În același timp însă nu este un film ilustrativ, ci o construcție controlată, în care fiecare cadraj este așa cum l-am gîndit eu.

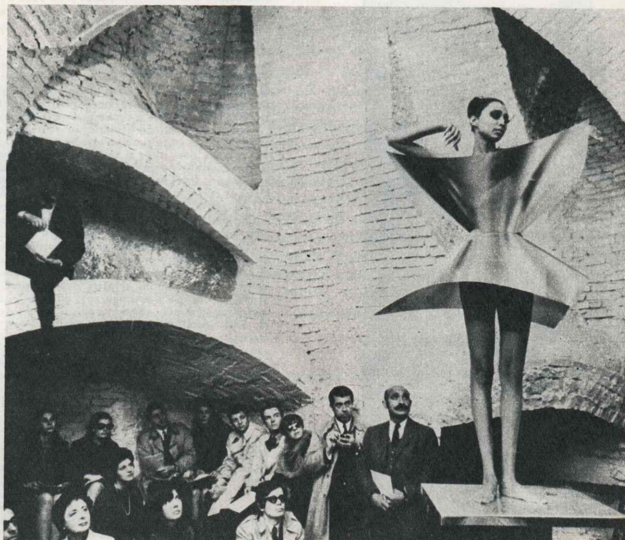
— Un film semnat de un pictor sau de un fotograf?

— Nici de unul, nici de celălalt, sau de amîndoi în același timp, dacă vreți. De la pictor a luat construcția, finalitatea; de la fotograf — imaginea semnificativă, constatarea directă, fără intermediari; de la televiziune — montajul și metodele de lucru, de reportaj direct. Confirmarea însă poate s-o dea numai spectatorul.



Samy Frey în rolul Prințului din «Polly Maggoo».

William Klein: «Am fost reporter de modă la revista «Vogue»... Mediul jurnalelor de modă este absurd...» (Manechinul din fotografie e celebru. Se numește Donyale Luna.)



cinema

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DIN

NEWYORK

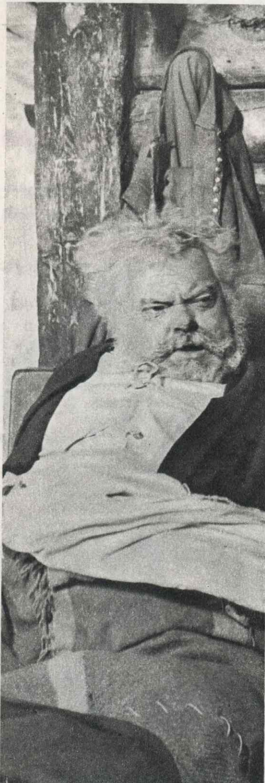
de la

Gideon BACHMANN

Gînduri, sau mai degrabă semne de întrebare privind «tribunele libere» la festivalurile cinematografice.

NE AUDE CINEVA?

Orson Welles a prezentat la Cannes, în 1966, «Falstaff», pentru care i s-a decernat Premiul de onoare. Criticii înțeleg însă că acest premiu «de onoare» a însemnat de fapt un «premiu de consolare».



În societatea de astăzi a discuta a devenit o artă. Se poate oare folosi o artă spre a se descrie alta? Ar picta Matisse opera altcuiva?

După cum a dovedit Matisse, răspunsul este pozitiv numai în cazul în care se realizează o nouă creație. Cu alte cuvinte, o discuție despre film ar fi utilă sau creatoare numai în cazul în care ea însăși s-ar afla la un nivel creator.

Care este cauza că discuțiile purtate la festivaluri, săptămîni ale filmului sau seminarii și seri de film organizate special în acest scop nu ating niciodată un nivel creator, că nu se face niciodată un pas pozitiv spre îmbunătățirea situației?

Discuțiile despre film și participanții la acestea se împart în categorii ușor de recunoscut. O unitate de măsură este pregătirea lor: dacă discuția urmează a fi televizată, ca cea pe care a organizat-o televiziunea germană la Berlin, necesitatea pregătirilor tehnice exclude aproape orice spontaneitate și în tot cazul orice participare de public (și ca atare orice posibilitate a unei surprize). Dacă un număr mai mare de personalități cu renume sînt invitate cu luni înainte la discutarea unei teme circumscrise, cum e uzul la Festivalul de la Karlovy Vary, nu este surprinzător că acești oameni se pregătesc, că vin cu un referat pe care îl cunosc pe dinafară (și atunci îl și asculți ca atare) și că aceasta oricum nu poate fi o contribuție la un schimb de vederi, pentru că nici n-au auzit încă — cum e și firesc — atunci cînd au redactat referatul, părerea celorlalți. Și chiar atunci cînd problemele puse în plan nu sînt limitative, cînd cercul de invitați nu este prea mare, cînd tribuna nu este prea oficioasă și se oferă posibilitatea de replică, posibilitățile unei cercetări într-adevăr profunde a aspectelor specifice sînt limitate, fie și din considerentul procedurii uzitate la asemenea manifestări. Problemele reale se ating atunci numai în pauze, în discuții de la om la om, lipsite de reticențe, de politețurile de rigoare.

Dacă se face abstracție de cei care sînt direct interesați (adică de pildă un producător care susține «din experiență, cum că omul dorește să fie distrat și atunci cînd consumă artă», sau un viitor docent căruia îi servește din punct de vedere academic o apariție publică, indiferent de ce ar spune, rămîne să se definească încă, de ce și acele puține suflete cinstite, pentru care filmul este într-adevăr o problemă vitală și care ar putea contribui cu ceva însemnat la discutii, vorbesc în van.

CINE SÎNT COMBATANȚII?

Entuziasmul și cunoștințele, sinceritatea și combativitatea nu ajung nici pe departe să evite lipsa aspectului creator al unei discuții (lipsa de auditoriu). Căci cei care participă la discuție, ascultă oare într-adevăr? Și dacă da, își vor aminti de cele auzite? Pînă cînd? Și, în general, cine sînt ei oare?

În primul rînd se află aici cunoscătorul care așteaptă. La discuțiile despre film el asistă politicos și nu aude nimic, căci el așteaptă doar să se audă pe sine însuși. El este vorbitorul care urmeaza sau autoritatea invitată. El știe ce-i important. Casca instalației de traducere n-o folosește.

Apoi e aici omul de știință care dă din cap. Și el asistă politicos și nu aude nimic, căci recunoaște în ceea ce se spune doar confirmarea ideii sale proprii. El este acela care a ținut anul trecut cuvîntarea inaugurală și care acum un deceniu a publicat o operă teoretică din a cărei glorie mucegăindă trăiește și azi. E însă cel mai simpatic. Are o mică chelie și zîmbește cînd îl recunoști.

Nici adversarul de profesie nu aude nimic, căci pentru el e limpede că tot ce se spune trece din nou pe lîngă țintă; că din nou se vorbește prea mult și se înțelege prea puțin; că nimeni — ca întotdeauna — nu se sinchisește de adevăratele probleme. El are o înfățișare încruntată, părul creț și cînd vorbește distruge tot. Cafeaua care i se servește o refuză: nu este marca lui preferată.

Poliglotul, tipicar, nu aude nici el mare lucru, deoarece e ocupat cu încercarea neastîmpărată a butoanelor aparatului de transmitere simultană a traducerii, pentru a «prinde» traducătoarele.

De fapt este de înțeles că la discuțiile despre film nimeni nu ascultă, că se poate prezice cu mare probabilitate ce se va întîmpla la o discuție. Depinde doar unde are loc. Dacă festivalul are un epitet, ca de exemplu «Mostra del Nuovo Cinema» din Pesaro, atunci cu cea mai mare siguranță cuvîntul «nou» va fi desfiintat, pentru că nu există cică un film «nou», ci numai o dezvoltare naturală. Dacă este un festival ca cel din Berlinul occidental, se va discuta cu siguranță despre problemele înțelegerii internaționale sau ale angajării politice. Dacă este un seminar într-un oraș de colegiu iezuit, ca Assisi, este mai degrabă de mirare că problemele dezbătute nu sînt de loc clericale — dimpotrivă.

CINE SÎNT VINOVAȚII?

Și totuși există, dumnezeu știe, teme care așteaptă soluții. Dacă privești filmele și publicul înțelegător, remarci imediat că faimoasa criză a cinematografului depinde mai puțin de oferta de filme și de posibilitățile de înțelegere ale publicului, cît în primul rînd de transmitere: de negustorii din templu care ar trebui să mijlocească filmul bun publicului bun și n-au învățat încă cum s-o facă. Și spunînd asta, nu înțeleg de loc, cum ar crede cu siguranță în mod prezumțios unii colegi critici, numai pe difuzori. Dimpotrivă, aceștia își duc afacerile după obiceiul lor. Însă piloanele podului sînt criticii de film și ei ar trebui să întărească podul, astăzi încă comercial, de la film la spectator, cu o perspectivă spirituală. Ei sînt adevărații vinovați.

Ei asistă la discuții, își poartă zîmbind fatalismul la butonieră, nu se ascultă între ei și foșnesc în buzunare biletul de avion pentru proxima discuție. Deoarece știu totul și publicul nimic, nu au contact cu acesta. Au auzit de atîtea ori și au spus atît de des, dînd din umeri: că astăzi filmul nu este încă adult, că «marele public» decide totul și anume fără gust; că producătorii ar fi cu toții niște speculanți imbecili; că adevărata artă nu se vinde, precum și tot felul de astfel de «adevăruri» pentru auto-absolvirea de răspundere, încît acum sînt blazați. Dar care critic de film oare poate afirma despre sine că vreodată în cariera lui a făcut ceva palpabil pentru a justifica poziția lui de pilon al podului?

În fond, problema este desigur mai profundă și criticul nu este singura verigă în lanțul compromisurilor care reprezintă cinematografia de astăzi. Fiecare regizor, fiecare scenarist, fiecare actor și fiecare operator este la fel de vinovat, deoarece în ciuda a tot ce știu, a înțelegerii lor și a variatei lor experiențe, alunecă mereu pe vechea pîrtie: fac filme care trebuie vîndute masiv și de aceea trebuie să fie accesibile maselor. Numai că publicul vrea filme accesibile dar bune, valoroase, cu idei și conținut. Pentru că poate să le înțeleagă foarte bine, la fel de bine ca și «specialiștii».

CE ESTE DE FĂCUT?

Ce ar putea face un critic în loc să discute? Să se ridice la conștiința acestor realități, să încerce, în convorbiri particulare, să-i convingă și pe alții de vederile sale. Ar putea colabora cu difuzori înaintați, ca să facă accesibile filme valoroase. Să influențeze comisiile de selecționare ale festivalurilor. Să combată teoria după care filmul, ca și sportul, ar corespunde numai dorinței de distracție a omului. Dacă participă la discuții, să bată cu pumnul spiritual în masă. Să-i sprijine pe regizorii tineri. În cronicile sale să fie nu atît politicos, cît personal, nu atît teoretic cît practic. Să-și închipuie că asta e o sarcină vitală pentru el.

În tot cazul ar putea deveni una.

Marele Premiu la ultimul festival de la Karlovy Varyl-a luat filmul cehoslovac «O căruță spre Viena» realizat de Karel Kachyna. Criticii ar fi dorit însă ca filmului să i se acorde «Globul de cristal», cea mai importantă distincție a competiției. (Actrița Iva Ianjurova, eroina «Căruței»).



Micromonografie

TONY RICHARDSON ŞI ALBIONUL FURIOS

de

Gelu IONESCU

MICROFILMOGRAFIE

1959 «Look back in anger» (Priveşte înapoi cu mînie) după Osborne, cu Richard Burton. Mai degrabă un fel de anti-Hamlet cu un happy-end dezastruos pentru erou. Eroul tragic nu poate fi tragic fără solitudine. Film cu nerv. Este poate şi un film despre prietenie ca şi «Jules şi Jim» al lui Truffaut.

1960 «The Entertainer» (Cabotinul), tot după Osborne, cu Sir Laurence Olivier în jocul de-a cabotinul, paradoxalul joc pe care şi-l permite unul din marii actori ai epocii. E poate cel mai crud film al lui Richardson. Şi dincolo de sentimentul de greaţă existenţialistă ce produce, undeva poţi recunoaşte ceva din cabotinajul existent într-o anumită condiţie umană. Film amar, atît de amar încît...

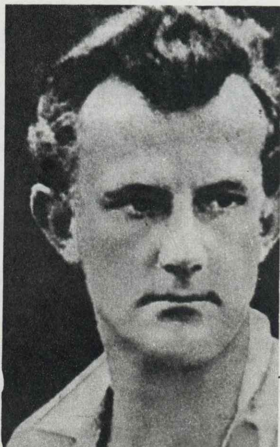
1961 «Sanctuary« — după Faulkner — se pare un eşec. Oare se poate ecraniza Faulkner?
În acelaşi an «Gustul mierii» — cu Rita Tushingham, atunci o mare descoperire. Film contra egoismului şi iresponsabilităţii unor părinţi. Poate şi cel mai trist al autorului; cel puţin din punct de vedere sentimental. O mare sobrietate; mi se pare cel mai neorealist film englez.

1962 «Singurătatea alergătorului de cursă lungă» după Allan Sillitoe. Cu Tom Courtenay, azi mare vedetă. Aceste două filme pun problema relaţiilor între generaţii, aceea a delicvenţei şi a precocităţii. Tema prieteniei aminteşte de «Cele 400 de lovituri» al lui Truffaut. «Singurătatea» anticipează simbolul «Vieţii sportive» cu aceeasi încrîncenată violenţă.

1963 «Tom Jones» — după Fielding — un film istoric? Poate, în orice caz o «viziune contemporană», fără sentimentalism, asupra Angliei veacului XVIII. O burghezie carnivoră, dar echilibrată, o ţară de paşnici provinciali crescuţi, ca Emile al lui Rousseau, în cultul naturii. Film color cu Albert Finney. Ceva de falsă superproducţie cu un mare apetit pentru vizualitate. Aceeaşi virtuozitate dinamică, un alt sentiment. Un film de momente, cu o unitate ideatică şi cu un livresc mai pronunţat. Poate un film revoluţionar din punctul de vedere al comentării pe peliculă a textului unui roman clasic.

1965 «Mademoiselle»

1966 «The Loved One»



Numele lui Tony Richardson, la 35 de ani posesor al unui frumos Oscar, este legat de momentul unui reviriment artistic britanic binecunoscut, reviriment la care au contribuit «*tinerii furioşi*» în teatru şi literatură şi care a trecut apoi în film sub tot atît de binecunoscutul nume *free-cinema*. Sînt zece ani de atunci, scandalul a rămas doar ca un fapt de istorie literară şi artistică, nemulţumirea şi nervozitatea combatanţilor exprimînd de fapt o stare veche şi mocnită de insatisfacţie în faţa unei Anglii conservatoare, rănită adînc în prestigiu, incapabilă de a mai deveni o mare putere, tracasată de strîmtoarea economică şi mai ales de o moralitate anacronică. Un saţiu faţă de un anumit mod de a înţelege ceea ce încă, de la Renaştere, s-a numit «naţiune burgheză britanică», un protest împotriva dandysmului, împotriva faimoasei morgi insulare, împotriva drumurilor spre înalta societate. Această stare a generat furioşii din literatură şi film. Cu toate limitele, Anglia de azi dă semne de orientare spre «stînga», o orientare prudentă, dar reală. Furioşii atentau la puritanism şi arivism, sufocaţi de precepte morale şi de legi anacronice. Ei protestau împotriva şomajului şi a înarmărilor, atinşi de angoasa veacului şi disperaţi de lipsa de luciditate a unei Anglii care ascundea sub o strălucire pompoasă un moment de criză istorică. A urmat o Anglie a beatles-ilor — salt la antipod, frecvent în tradiţia insularilor — dar ea a trecut, ca orice modă, rămînînd doar senzaţia unui tineret protestatar. Toate acestea se leagă între ele şi Tony Richardson şi-a căpătat gloria servind publicului un film realist, oscilînd între sentimentalism şi revoltă, între excentric şi realitatea imediată, între individualism şi o dorinţă de echilibrare colectivă.

RICHARDSON A IMPUS UN TIP

Privind «Cabotinul», «Priveşte înapoi cu mînie», «Gustul mierii», «Singurătatea alergătorului de cursă lungă», ca şi filmele colegilor Karel Reisz, Lindsay Anderson şi Richard Lester, nu poţi să nu constaţi că undeva există o înrudire cu neorealismul italian, dar şi cu tendenţionalitatea rece, intelectuală, a «noului val» francez. O lume de oameni născută şi crescută în privaţiune, la limita de unde începe sărăcia dar nu şi resemnarea, petrecîndu-şi viaţa în case reci, sordide şi cenuşii, cu existenţe care nu oferă nimic altceva decît o revoltă tristă, exprimată cu o violenţă şi mai tristă. Delicvenţa nu întîrzie să apară la tineri, viciul, un viciu minor, mizer, stăpîneşte pe maturi. Promiscuitatea nu «stimulează» arivismul, ci o predispoziţie de a distruge semnele bunei stări, refuzul acceptării unei complaceri în «ceva mai bine». Insinguraţi în aparenţă, eroii au slăbiciunea de a comunica, de a avea mica lor porţie de satisfacţii umane alături de cel iubit. De fapt nu se nasc drame, sau se nasc drame în înţelesul cel mai cotidian al cuvîntului. Toţi nu vor decît să dejoace, să uimească o morală şi o ordine pe care o detestă şi care e şi prezentată ca detestabilă. De fapt nu întreprind nimic, doar vor să supravieţuiască — şi sînt criza, materia primă a crizei, pe care nu o pot, nu ştiu şi, în cele din urmă, nici nu vor să o rezolve. Fără speranţe şi fără disperare filozofică, ei au doar acea violenţă de care vorbeam mai sus, o violenţă nonconformistă, dar paralizantă. Ca să folosim o perifrază născută din alăturarea titlurilor, desigur semnificative (perifrază ce face deliciile gazetăriei), aceşti eroi duc o cursă în singurătate, o cursă lungă şi avînd mereu gustul mierii în gură, un gust bizar dulce-amar, privind mereu înapoi cu mînie, profesînd un cabotinaj deliberat în tot prezentul acestei vieţi «sportive» — sportive fără îndoială spus în batjocură, căci sportivitatea gentlemanului nu mai există de mult. Există numai mizeria, iresponsabilitatea, violenţa şi o scîrbită complacere. Persiflarea izbucneşte uneori cu violenţă, dar nu numai ea e o formă de exprimare specifică. Mai ales nu e cea proprie lui Richardson. Acesta preferă un nou tip de melodramă, o melodramă mai gravă căci e bine ancorată în realitate, într-o realitate respingătoare, insuportabilă pentru spectatorul admirator de maimuţăreli costumate şi gros colorate.

Lîngă regizorii mai sus menţionaţi au stat mereu alături scriitori care au azi în lume un nume de răsunet: John Oshorne, Allan Sillitoe, precum şi o pleiadă de actori deveniţi sau consacraţi dinainte. Aceştia au impus *tipul*, fie că era Laurence Olivier, fie Richard Burton (cînd nu era soţul Elizabethei Taylor şi partener al gustului american pentru dramolete, mare actor cu toate acestea), Tom Courtenay, Albert Finney, Richard Harris, Rita Tushingham. Azi toţi vedete din cele mai mari.

RICHARDSON A IMPUS VEDETE

Orice «cinema nou» a născut vedetele sale, numele oricărui mare regizor se leagă de cele ale unor mari actori. Exemplele le cunoaşte azi fiecare spectator. Cinematograful furios a pornit de la sărăcie şi protest — azi contractele «combatanţilor» au prevăzute sume imense. Celebritatea le-a adus tuturor şi recompense materiale, pe deplin meritate. Dar oare free-cinema mai există? Filmele mai noi «The Knack», «Morgan», «Help, help» sînt mai puţin temperate



Jeanne Moreau în «Domnișoara», un film-eșec în care frenezia lui Richardson ne întristează pentru că apucă pe căile unui erotism morbid.

în gaguri, dar cu mult mai luminoase și mai îmbătătoare decît «This sporting life» sau «Look back in anger». Protestul e mai amuzant și mai amuzat, frunțile s-au descrețit. Și «Tom Jones» contrazice într-un fel creația anterioară a lui Richardson. Ecranizarea — cuvîntul e mai puțin potrivit aci, căci de fapt e o interpretare actualizatoare și «cinematografică» (nu literară) a celebrului roman — ecranizarea zic, are izul unui regret pentru acea Anglie burgheză a veacului XVIII, cînd omul se abandona naturii cu un zîmbet și o inconștiență oarecum sublimă. Albert Finney cu fața sa de mică brută inteligentă și plină de umor e un fel de antierou, o replică la Hamlet metafizicul, un personaj baroc și tonic în același timp, un fel de străbun mai bun al beatnicilor. Filmul are o mare degajare, o simplitate voioasă și dă, ca tot cinematograful englez, libertate nelimitată actorilor. Un cinema clasic reînnoit de libertatea ciné-vérité-ului.

RICHARDSON — AUTOR DE CINEMA CLASIC

Richardson e un autor de cinema clasic. Sobru, direct și simplu, în expunere preferă un text și o narație literară impecabilă. El e de fapt un strălucit

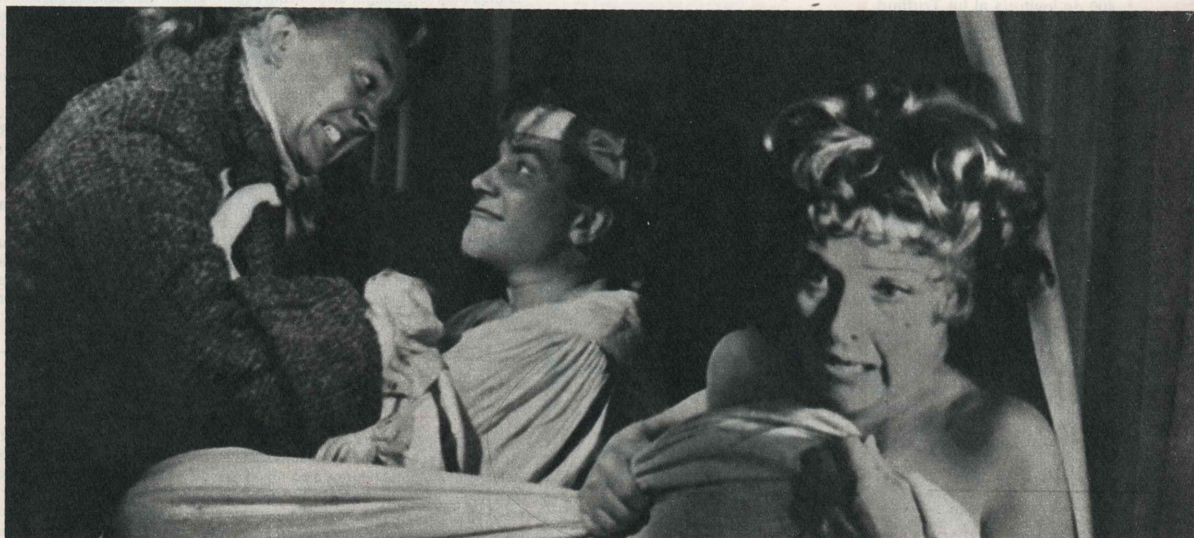
RICHARDSON DESPRE FILM:

...«Cu industria engleză a filmului se întîmplă același lucru ca și cu Marea Britanie actuală. Trăiește într-o casă la mijlocul drumului, privind înapoi spre gloria trecutului, dar neputînd să întreprindă ceva nou».

«Îmi place să folosesc pentru rolurile principale actori necunoscuți sau chiar oameni obișnuiți. Descopăr invariabil că obțin un joc mai proaspăt, și ca regizor o coeziune mai mare în interpretare».

«...Înființînd studioul Woodfall cu John Osborne am vrut să dăm tinerilor un prilej să exprime idei noi, combative, să-și încerce forțele împotriva Instituției. Și să cîștige. Să nu ne amestecăm în munca lor. Noi vom oferi numai mecanismul și ei se vor asigura că funcționează».

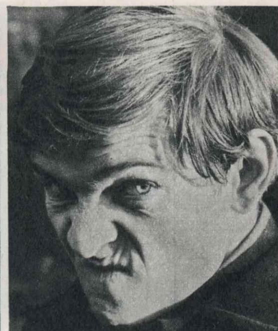
«...Subiectele noastre sînt despre oameni adevărați și despre viața din Anglia de astăzi. Vrem să ne depărtăm de farmecul fals din filmele engleze moderne».



ecranizator, la fel de strălucit ca și Visconti (cu stiluri total deosebite). Cinematograful său are o constantă capacitate de eliberare a eroului prin forme teribile de izbucnire și de nonconformism. Pe această muchie de cuțit stă echilibrul filmului său: spectatorul recepționează sentimentalismul poveștii, dar și semnificații mai adînci care reies din eroi și trame și nu din construcția simbolică a acestora, alegorie sau metaforă cinematografică. Dacă în toate filmele sale plutește o mare tristețe crîncenă și opusă melancoliei, în «Tom Jones» e o invazie de bucurie naturală, de disponibilitate a neangajării și chiar un fel de amoralitate veselă. Contrar poate restului creației sale. Discreția profesională a filmului său contrazice parcă, de fapt în mod aparent, gustul pentru o brutalitate acidă a situațiilor și eroilor săi. Richardson nu comentează, arată precis și fără menajamente. El nu e un eseist al filmului, nu e nici măcar un «inovator». Nu cred că se poate vorbi de un stil Richardson. Dar se poate vorbi de o lume, o temă și un personaj ale lui Richardson. Și deci de un autor în plină desfășurare, pe care trebuie să-l așteptăm cu sentimentul că va exista o continuitate și nu o schimbare în creația sa. Acesta mi se pare, în cîteva pagini, Richardson de pînă azi. Din filmele pe care le cunoaștem noi pînă azi. Și ca de la toți marii autori contemporani aștepți parcă o urmare. Dacă e, cu adevărat, un mare autor.



Rita Tushingham, remarcată în «Gustul mierii», trece acum drept una dintre cele mai interesante actrițe ale filmului contemporan.



Unul din actorii lansați de Richardson — astăzi mare vedetă — Tom Courtenay, într-un moment de anti-fotogenie.

RICHARDSON DESPRE FILM:

«De mult susțin că scenele filmate în decoruri reale sînt sută la sută mai autentice decît tot ce se filmează în studio; și nu mă refer numai la fond. Dacă îmbraci un actor ca pe un arab și îl plasezi în mijlocul Saharei el se va simți ca un arab și aceasta se va reflecta inevitabil în jocul său. De aceea am vrut să filmez «Gustul mierii» în întregime în decorurile reale care au inspirat pe Shelagh Delaney să scrie piesa... Era hotărît să evităm orice iz de artificialitate. Astfel încît am lucrat cu o echipă redusă, cu minimum de utilaj și minimum de fast. Vedetele noastre erau tratate ca niște ființe normale și nu ca niște păpuși răsfățate. Dacă lucram pe o linie de cale ferată bătută de vînt și părul actorilor flutura iar fețele li se acopereau cu fum și praf, noi așa îi filmam pentru că așa arată oamenii cînd merg de-a lungul unei linii de cale ferată».

«În momentul în care aduci actori în atmosfera artificială a unui studio ei încep să reacționeze în mod artificial. Viața de studio este un mecanism făcut să le aplice tratamentul de vedetă...»



Richard Burton în «Privește înapoi cu mînie», pe vremea cînd nu era soțul Elizabethei Taylor, ci numai... un mare actor

În «Tom Jones» e o invazie de bucurie naturală, o dezlănțuire de sentimente elementare.



Insingurați în aparență, eroii lui Richardson au «slăbiciunea» de a căuta în această lume ostilă mica lor porție de satisfacție umană alături de «celălalt». («Gustul mierii» cu Rita Tushingham).

CE LEGĂTURĂ EXISTĂ ÎNTRE FILM ȘI ROMAN ?

Se pare că cei mai înverșunați denigratori ai filmului nu sînt cei care nu au nici o legătură cu acest «copil al secolului XX», ci — numai aparent paradoxal — scriitorii. Cel puțin așa s-ar putea deduce după unele răspunsuri date la o mare anchetă internațională a revistei «Cahiers du Cinéma».

SE INFLUENȚEAZĂ? UNILATERAL? RECIPROC? DE LOC?

LAWRENCE DURRELL



afirmă categoric că:

«Cineastul modern... este infirmul epocii noastre în materie de artă, el măgulește tot ce este debil și vicios în spiritul de grup».

Sceptic este și

JOHN DOS PASSOS:



«Nu văd nici o inovație *(în film față de literatură — n.n.)*, doar reluări și adaptări ca cele ce se găsesc în «Marienbad», «Giulietta spiridușilor», «La dolce vita».

O iritare inexplicabilă (poate vreun scenariu refuzat?) îl determină pe

ERSKINE CALDWELL



să se lanseze în amenințătoare declarații profetice:

«Va veni timpul cînd fabricanții de filme vor recunoaște și vor solicita scriitori-creatori, dacă nu — vor fi nevoiți să renunțe la meserie. Cinematograful nu înseamnă nimic dacă nu este bazat pe povestire, și numai romancierii știu să scrie povestiri».

Singurul scriitor de limbă engleză ce se dovedește a fi mai conciliant este

WILLIAM STYRON



care, fără să se declare nici el un partizan convins al filmului, comite o replică involuntară (dar excelentă!) la cele afirmate de Caldwell:

«Nu există nici un romancier contemporan care să nu fi fost influențat de cinema, conștient sau inconștient, nu numai prin intermediul mijloacelor sale tehnice, dar și prin acest fenomen brut, cuceritor, care este filmul, parte integrantă în viața timpurilor noastre. Scriitorul care îl tăgăduiește se face vinovat de un rău orgoliu».

Mai receptivi la fenomenul cinematografic sînt continentalii.

ITALO CALVINO



schițează cîteva delimitări de structură între cele două arte, insinuînd circumspect un viitor raport de forțe neașteptat:

«Forța poetică și mitică a cinematografului izvorăște dintr-o stratificare a formelor culturale elementare (literatura populară, teatrul, circul, music hall-ul, întrecerea sportivă); tendința sa este mai mult receptivă decît inovatoare... Cinematograful de astăzi demonstrează o mare bogăție de mijloace narative: se pot face filme-ale-memoriei, filme-jurnal-intim, filme-auto-analiză, filme-nou-roman, filme-poem-liric etc. Toate acestea sînt noi pentru cinema, mai puțin însă pentru literatură. Filmul rămîne sub acest aspect tributar literaturii; dar situația este în plină evoluție».

Marele «melancolic» este

ROMAIN GARY



care consemnează cu tristețe un avans luat în ultimul timp de cinematograf față de literatură:

«Toate filmele sînt romane și toate romanele filme, atît timp cît presupun participarea spectatorului sau a lectorului și personaje... Cinematograful de astăzi place mai mult decît romanul pentru că el «arată» întotdeauna ceva, nu numai figuri, pe cînd romanul contemporan nu arată nimic. Omul are nevoie de imagini. Romanul este incapabil acum să satisfacă această nevoie. Romanul va redeveni într-o zi o artă vizuală. Însă deocamdată, cinematograful împlinește mai bine această cerință eternă a omului».

GEORGES SIMENON



este înainte de toate un imparțial umanist:

«Personal continui să cred că la baza oricărei opere artistice este omul și că, pentru un film, lucrul cel mai important este să vehiculeze personaje adevărate».

Laconică și obiectivă este cea care restabilește situația reală, împăcînd (în principiu) părerile adverse printr-o riguroasă definire a finalității acestor arte — o exemplară profesiune de credință atît pentru un romancier, cît și pentru un cineast:

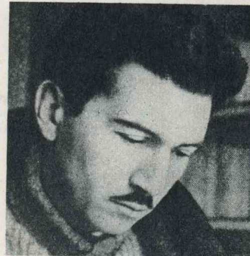
NATHALIE SARRAUTE



«Nu văd cum pot fi comparate două forme de a povesti, a căror mijloace de expresie sînt complet diferite. Ce raport există între senzațiile produse de o operă literară asupra unui autor sensibil la calitățile proprii limbajului literar și cele produse asupra spectatorilor de imaginile cinematografice? Cît despre mine, eu nu văd niciunul... Nu-mi place să amestec genurile. Există un tip de senzație pe care numai limbajul cinematografic îl poate da. Există un altul care nu poate fi provocat decît prin scris. Le doresc tinerilor cineaști să facă filme-filme și nu filme-romane, care nu vor fi nici romane, nici filme. Cu cît cinematograful își va urma mai mult calea sa proprie, cu cît — ca toate artele — va căuta mai mult să-și reînnoiască formele, cu atît mai mult se va adresa — ca și pictura, muzica, poezia și romanul actual — în special cunoscătorilor. Ca întotdeauna, mai devreme sau mai tîrziu, acest public restrîns va deschide drumul marelui public. Am cea mai mare încredere în viitorul artei cinematografice și al romanului».

Și în sfîrșit, punctul de vedere al unui scriitor care este și cineast — mai precis, scenarist,

ALAIN ROBBE-GRILLET



El și-a declinat participarea la anchetă sub motiv că:

«Nu am de loc impresia că problemele cinematografului și romanului se pun pentru mine în acest fel. Fără îndoială că mă înșel. Iertați-mă».

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

NĂPASTA LUI CARAGIALE PE ECRAN

Revista «Rampa din 1928 apreciază că actorul Ghiță Popescu a redat un Ion «impresionant, cu izbucniri de revoltă admirabil stilizate» (Cadru din filmul «Năpasta»).



Poate părea curios că prima ecranizare a unei piese de Caragiale — dintre cele 12 cîte s-au realizat — nu este una dintre comedii, ci piesa singulară, în opera marelui scriitor, care este «Năpasta». Elementul de acțiune senzațională al piesei, posibilitatea de a trata drama pe planul actualității imediate și — de ce nu? — ecoul la un public mai larg pe care îl putea avea drama țărănească, au determinat, poate, opțiunea celor care acum 40 de ani realizau filmul «Năpasta».

PRIMELE ECOURI

Ale unor intenții de realizare a filmului «Năpasta» le întîlnim în septembrie 1927 cînd citim în revista «Cinema»: «Concursul de scenarii al Casei România-Film». O dată cu apariția acestui număr concursul de scenarii al Casei România-Film se consideră definitiv încheiat. Din cele 28 scenarii înaintate Comisiei de examinare, a fost ales un scenariu după «Năpasta». Realizarea filmului va începe chiar în cursul acestei veri»[1] Pe parcursul filmărilor care par să fi durat, cu întreruperi, pînă în noiembrie, aceeași revistă notează: «Dl. E. Vasilescu a plecat să filmeze exterioarele «Năpastei». Între altele s-au realizat cîteva scene interesante la Tg. Ocna»...[2] «Dl. E.V. a terminat cu obișnuitul d-sale ansamblu, aproape toate exterioarele filmului reîncepînd zilele acestea și interioarele».[3]

Informații mai ample în legătură cu realizarea filmului ne oferă, în amintirile lor, Ion Cosma — interpretul lui Gheorghe — și Eftimie Vasilescu — coregizor și operator al filmului.

«În anul 1927, militar fiind, am fost solicitat de E. Vasilescu și Ghiță Popescu să colaborez în puținul timp pe care-l aveam liber, la filmul «Năpasta». Am jucat aici rolul învățătorului Gheorghe alături de Ghiță Popescu (Ion), N. Manolescu (Dragomir), Ecaterina Nițulescu-Șahighian (Anca)... Dacă pentru exterioarele filmului nu existau probleme, filmîndu-se în împrejurimile Bucureștiului, la Comarnic și la Ocnele Mari, cu interioarele a fost mai greu. În grădina cinematografului Marconi de pe Calea Griviței s-a construit, bineînțeles,după terminarea sezonului de vară, o platformă pe care s-a montat un decor al cîrciumii. Decorul, din motive de economie,a fost construit din pînză pe rame de lemn, așa cum se fac decorurile de teatru. (De altfel, chiar autorul decorurilor era pictor de teatru, Petrescu-Muscă.) Fiind construit în exterior cînd bătea puțin vîntul se umfla ca o pînză de corabie; nu mai spun că sezonul fiind înaintat ne-a apucat frigul, iar acei care jucam în cămăși țărănești de vară trebuia să ne căptușim bine pe dedesubt cu flanele și din cînd în cînd să ne încălzim cu cîte o țuică fiartă. Pînă la terminarea filmărilor ne-a apucat zăpada, dar de terminat filmul, cu toate greutățile acelei vremi, tot l-am terminat».[4]

«Filmările de exterior, cele de la Tg. Ocna și de la închisoarea Văcărești au folosit o figurație autentică, pușcăriași care-și ispășeau pedepsele aci. Contra unei «garanții» (pe care n-am mai primit-o înapoi niciodată) am primit autorizația să filmăm și ni s-au dat costumele adecvate...»[5]

Din relatarea subiectului pe care o cuprinde programul de sală precum și din studiul fotografiilor de lucru care au ajuns pînă la noi[6] putem reconstitui desfășurarea acțiunii filmului, felul în care realizatorii, plecînd de la piesa lui Caragiale,au restructurat-o pentru ecran. Filmul începea cu întoarcerea Ancăi și a lui Dumitru către casă; urma întîlnirea acestora cu Dragomir, o înfruntare Anca-Dragomir și apoi crima. După nouă ani, acțiunea filmului urmărea strict piesa introducînd doar un episod amplu care înfățișa viața lui Ion la ocnă, evadarea și o scenă la cîrciumă, în sat.

Filmul, o dată terminat, este pregătit pentru premieră. Presa începe să înregistreze date asupra filmului, să insereze fotografii și texte cu caracter de reclamă menite să-i asigure succesul, distribuirea lui pe ecran. Peste tot se subliniază caracterul temerar al întreprinderii: «Filmarea unei astfel de opere cu situații atît de profunde — scria revista «Cine-film» — cu stări sufletești care cer nuanțări perfecte și subtile, fără să trădeze absolut nimic din gîndirea autorului însemna a avea o mare, extraordinară chiar, doză de curaj».[7]

PREMIERA FILMULUI

așa cum ne-o confirmă anunțurile din cotidienele «Universul» și «Dimineața»[8] a avut loc la 21 ianuarie 1928 la cinematograful «Marioara Voiculescu». «Azi rulează marele film românesc« Năpasta» după celebra dramă a lui Caragiale»... «Marele eveniment al zilei la cinema «Marioara Voiculescu» unde se reprezintă cel mai mare succes al stagiunii, «Năpasta», puternică dramă în șapte acte după I.L. Caragiale».[9] Filmul e reluat la mai multe cinematografe din București, apoi în întreaga țară.

E greu să reconstitui imaginea mamutului dintr-un singur os. Totuși, în munca aceasta poți avea date sigure pentru o apreciere, premise certe pentru o ipoteză. Asupra filmului nostru — care nu s-a păstrat — e greu să te pronunți numai după cîteva fotografii rămase. Putem face unele considerații asupra autenticității tipurilor, asupra adecvării fizionomiei actorilor, la datele personajelor caragialești. Dar numai atît. Din fotografii putem aprecia tipul creat de Gh. Popescu în Ion, dramatismul figurii, încrîncenarea gestului, perfecta adecvare a costumației. Într-o epocă în care adeseori drama era exprimată prin holbări și gesturi exagerate, înfruntările dintre Anca (Ecaterina Nițulescu-Șahighian) și Dragomir (N. Manolescu), par a păstra decența jocului, o anumită concentrare dramatică interioară.

CONTRAZICERI

În ceea ce privește opinia cronicarului asupra filmului, punctele de vedere diametral opuse, lipsa de argumentare și în aprecierea și în negarea filmului pun sub semn de întrebare obiectivitatea gazetarului. Iată, în confruntare, asemenea puncte de vedere:

«Asistăm de cîtva timp la desfășurarea unui program de activitate a domnului Vasilescu, care merită toată atențiunea. Domnia sa și-a propus, și vedem că e pe cale de a înfăptui, să realizeze în film toate operele mari ale scriitorilor români de seamă. În prezent domnia sa a realizat «Năpasta» lui Caragiale în condiții artistice și tehnice care dovedesc un vădit progres. «Năpasta» e o piesă care cere mai mult desfășurarea conflictului intim, decît fastul unei montări excepționale... Subtilă, cu puternice resurse de pătrundere și interpretare, cu o ținută firească, naturală — care a întrecut chiar cele mai optimiste așteptări — doamna Nițulescu ne-a dovedit că coboară în fața aparatului de pe scena Naționalului... Dl.Ghiță Popescu ne-a redat un Ion impresionant, cu izbucniri de revoltă sufletești admirabil stilizate care-i fac cinste».[10]

În schimb «Comedia ilustrată» apreciază că: «Basmul cu filmul românesc a început să nu mai intereseze pe nimeni. Ultimul film a rulat cîteva zile fără să atragă atenția cuiva. Mă rog, cine știe că un nou film, un film românesc, s-a proiectat mai zilele trecute? Desigur, aproape nimeni. Caragiale a dat bietul mult de lucru cinematografiștilor noștri. După «Păcat», care a fost transformat într-un adevărat păcat cinematografic, iată-l pe Caragiale părintele unui nou film luat după «Năpasta». Regizorul, operatorii și actorii s-au străduit din răsputeri să compromită încă o dată acea idee a filmului național, care acum 2 — 3 ani preocupase de bine de rău multă lume, astăzi iremediabil deziluzionată..."[11] «Cinema» susține că: «publicul a primít cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze, spontane, ceea ce dovedește că spectatorii noștri știu să aprecieze producătorii de filme românești».[12]

Și adevărul? Numai vizionarea filmului, astăzi, l-ar putea stabili...

B.T. RÎPEANU

1) ● «Cinema» — 16 sept. 1927 ● 2—3) «Cinema» — 1 oct. 1927; 16 noiembrie 1927 ● 4) I. Cosma: «Amintiri», manuscris la Arhiva Națională de Filme ● 5) Eftimie Vasilescu — «Amintiri», manuscris la Arhiva Națională de Filme ● 6) Fotografiile de lucru și programul de sală al filmului «Năpasta» puse la dispoziție de I. Cosma și E. Vasilescu ● 7) «Cine-film» din 25 dec. 1927 ● 8) «Universul» și «Dimineața» din 21 ian. 1928 ● 9) «Universul» și «Dimineața» din 20, 22 și 23 ian. 1928 ● 10) «Rampa» din 27 ian. 1928, Cronică semnată de I. Semo ● 11) «Comedia ilustrată» din 4 febr. 1928 ● 12) «Cinema» din 1 febr. 1928 ●

CRONICA CINEMATECII

CAVALCANTI, LANG, MARLENE DELANNOY LA CINEMATECĂ

de

D.I. SUCHIANU



Splendida poveste de dragoste, jucată de un Marais efeb, aproape adolescent şi o Madeleine Sologne frumoasă, nu ca o femeie, ci ca o operă de artă («Legenda îndrăgostiţilor»).

N-a fost o idee rea ca Cinemateca să ne ofere trei filme de Alberto Cavalcanti. Vederea lor nu produce o plăcere excesivă, dar e bine ca un public de Cinematecă să ştie că a existat un englez, născut în Brazilia, din mamă italiancă, trăit în Paris, apoi devenit englez şi finalmente întors la locul său de naştere sud-american; un cineast de profesie arhitect şi decorator, cu idei de avangardă îmbinate cu o mare pasiune pentru filmul documentar. De altfel el se prenumeră printre deschizătorii de drum ai documentarului englez. A făcut multe filme. Vreo sută. De toate speţele. Cinemateca a prezentat unul de la începutul carierei, din epoca mută («In radă») unde apar stele celebre odinioară, Natalie Lissenko (partenera preferată a lui Mosjukin) şi Catherine Hessling (soţia lui Renoir). Celălalt film («Cîntecul mării») e din 1953; dar ca şi cel din 1927, e o poveste unde nu se petrece aproape nimic. Filmele lui sînt filme de atmosferă. Cavalcanti este o personalitate, iar plăcerea moderată pe care o fac filmele lui vechi şi noi nu trebuie să antreneze o opinie nedreaptă despre el.

LANG ŞI VINOVĂŢIA PURĂ

Pomenesc de opinii nedrepte deoarece cam aşa ceva s-a întîmplat cu Renoir, şi n-aş vrea să se mai întîmple şi cu acel colos al ecranului care se cheamă Fritz Lang, ale cărui filme au fost prezentate la Cinemateca noastră în doză destul de mare (vreo zece, din cele peste 40 făcute de el).

Să nu uităm că Lang este autorul unui film mondial celebru, un film pe care nu l-a iscălit el, deşi întreaga idee îi aparţinuse. E vorba de «Cabinetul doctorului Caligari» (care ar fi fost bine să se proiecteze şi el.) Pommer, producătorul şef de la DECLA (şi apoi de la UFA) i-a retras lui Lang conducerea «Cabinetului» şi i-a încredinţat-o lui Wiene, care a executat întocmai prescripţiile lui Lang. De altfel succesul acestui film se datoreşte nu *şi*, ci *exclusiv* lui Lang. El avusese ideea unui prolog şi a unui epilog în care publicul să înţeleagă că toate cruzimile, ororile şi sinistrele viziuni de coşmar sînt o poveste încolţită în mintea unui nebun, care a fost finalmente băgat la balamuc.

Aşadar, Lang este creatorul expresionismului cinematografic german, concepţie plastică potrivit căreia lucrurile nu trebuie arătate cum sînt, ci cum le concepe şi le exprimă mintea creatorului. Şi mintea cineaştilor acelei zone geografice se va exprima conform momentului de istorie respectiv. Moment al proximului triumf al nazismului făcut din cruzime, plăcere pentru spectaculos şi fabulos, cu nuanţă fantastică şi demenţială. Însuşi Lang a declarat că povestea lui Mabuse, conducător al unui gang dirijat dintr-un balamuc, exprima (citez): «Terorismul hitlerian, lozincile şi doctrinele celui de al III-lea Reich, teoriile naziste asupra distrugerii intenţionate a tot ce este util poporului».

Ca un precursor al lui Hitler a fost zugrăvit acel «M», un monstru care omora copii dintr-o impulsie în parte şi homosexuală. Atît în «M», cît şi în «Mabuse», cît şi în alte filme, ni se arată acel lumpenproletariat, acea adunătură de borfaşi şi cerşetori, derbedei, care fiind germani, sînt foarte bine organizaţi. Din interese strict profesionale, ei se hotărăsc să colaboreze cu poliţia, cu autorităţile oficiale. (Prima oară, această idee a apărut la Brecht şi Pabst în «Opera de trei parale».) Dar ceea ce nu s-a observat niciodată pînă acum şi confirmă perfect intenţiile antinaziste ale autorului, e că această drojdie a societăţii este exact oglinda nazismului.

Temperamentul său, jumătate revoltat, jumătate resemnat în faţa destinului, l-a făcut pe Lang să inventeze o nouă formă de deznodămînt, de final al poveştilor sale. Este deznodămînt dublu, triplu, multiplu, astfel ca spectatorul să creadă că povestea s-ar mai putea termina încă într-un fel care nu i s-a spus. Ca într-un film (pe care din păcate nu-l avem): «Beyond a reasonable doubt» («Dincolo de orice îndoială plauzibilă», 1956), unde găsim toate extravaganţele lui Lang. Aceeaşi concepţie asupra finalului o găsim mai umanizată (căci treaba se petrece în Statele Unite) în «Furie». Pe care l-am văzut la Cinematecă, magnific film, unul din cele mai bune din opera americană a lui Lang.

În «Furie» găsim acea abundenţă de portrete care caracterizează pe acest fost pictor. Mulţimea oarbă şi delirantă care asaltează închisoarea, mulţimea înfricoşată şi lamentabilă care populează sala de judecată a tribunalului, aceste mulţimi sînt compuse din zeci de portrete, unul mai original decît altul, mai izbitor, mai halucinant.

Partea strict poliţistă comportă mici greşeli ca de pildă prezenţa printre ruine a unui inel pe care Spencer Tracy nu-l putuse da poliţiei fiindcă nu ieşea din deget. Apoi, cînd pardesiul şi pălăria lui se aflau la poliţie, cum a putut ieşi din incendiu cu pălăria pe cap şi impermeabilul pe el? Dar astea sînt fleacuri, pe care, sper, spectatorul... nu le va băga de seamă (vreau să zic: *în seamă*).

MARLENE ŞI VINOVĂŢIA PURIFICATĂ

Poate nici unul din filmele Marlenei nu au redat aşa de complet personajul, ca «Şapte păcate». Aici acel amestec de *colpa e purezza* de care vorbea un critic italian, acea alianţă de vinovăţie cu care societatea a încărcat-o şi nevoia de puritate pe care şi-o satisface nu atunci cînd e în mizerie, ci atunci cînd a ajuns la avere şi situaţie socială; adică atunci cînd *are de unde da*, cînd aruncarea pe geam a acestor valori este într-adevăr un sacrificiu; alianţa între acest dor de puritate şi vechea vinovăţie care tot îi mai otrăveşte sufletul, a fost, în filmul «Şapte păcate», zugrăvită în modul cel mai original. Un matelot care o adoră ca pe o zeiţă, află că ea, orbită de fericire, se va mărita cu ofiţerul de marină pe care îl iubea: ea, Bijou, dama de şantan expulzată de pe toate insuliţele Pacificului. Asta înseamnă că va nenoroci pe acel om admirabil care o iubea aşa de mult încît mergea, pentru ea, la pierzare. Matelotul, în simplitatea lui, nu putea explica în cuvinte aceste complicaţii psihologice. Le va exprima în limba lui. Îi va trage zeiţei sale o bună bătaie părintească, care se va termina pe jos, sub pat, îmbrăţişaţi părinteşte şi plîngînd cu hohote. Bijou a priceput. Şi puritatea care doarme în sufletul ei se deşteaptă. Femeia plecînd tristă şi singură, păşind la deal pe scara vaporului care o va despărţi pentru totdeauna de fericire, această femeie este cea mai curată femeie din lume.

Iar din punctul de vedere al timpului *aedax rerum*, (mîncător de lucruri), putem afirma că vremea n-a mîncat nimic din prospeţimea lui, din perfecţia articulaţiilor sale. Iar bătaia monstră din local, deşi după asta cinematografiile de pretutindeni au mai încercat şi alte asemenea încăierări, n-a mai putut pînă acum să fie... nu zic depăşită, dar nici măcar ajunsă.

*

«L'éternel retour» («Legenda îndrăgostiţilor», titlul exact «Eterna reîntoarcere»), filmul conceput de Jean Cocteau, realizat de Delannoy, deşi are douăzeci de ani vechime, este azi un film de uimitoare avangardă. În româneşte nu s-a păstrat titlul original. Şi poate că bine s-a făcut. Căci ar fi dăunat filmului. Ar fi arătat că acest film splendid are un cusur (singurul, dar foarte grav). Un cusur exprimat în vreo zece cuvinte, scrise cu mîna însăşi a lui Cocteau şi iscălite de el. Zice aşa: «Această idee (a veşnicei reîntoarceri) e luată de la Nietzsche, şi înseamnă că legendele se mai pot reîntoarce». Ei bine, nu asta este acel «Ewige Wiederkunft» al lui Nietzsche. Mai exact, este exact contrariul. El zice că lucrurile în univers fiind limitate ca număr, iar timpul fiind infinit, acelaşi lucru, aceeaşi situaţie, aceeaşi combinaţie de întîmplări se va reproduce, pe baza legii marilor numere; se va reproduce nu asemănător, ci *absolut identic*. Şi se va reproduce nu de multe ori, ci de un număr *infinit* de ori. Pentru ca introducerea lui Cocteau să aibă un sens, el ar fi trebuit să spună că lucrurile în lumea asta se pot uneori repeta, dar nu cum zice Nietzsche, identice, ci cu figuri *cu totul noi*, care întineresc bătrînele legende şi, poate uneori, chiar înfrumuseţîndu-le. Spunînd aşa, am povestit pe scurt splendida poveste jucată de un Jean Marais frumos şi falnic ca un zeu, un Marais, efeb, aproape adolescent, şi de o Madeleine Sologne frumoasă nu ca o femeie, nu ca o zeiţă, ci ca o operă de artă. Ceilalţi actori, fără să aibă intensitatea de simbol a acestora doi, nu distonează niciodată, nu ne fac nici un moment să ieşim afară din ţara legendei. Iar peisajele, ele îşi pot permite să fie nu asemănătoare, ci poate chiar identice cu acele văzute odinioară de Tristan şi Isolda. Cuvintele au şi ele ceva hieratic, mitologic. Ele nu-s provocări pentru răspunsuri la întrebări, ci concluzii la vechi situaţii sufleteşti, care se aşed ca un capac care închide o poveste. O foarte frumoasă poveste.



o coproducție româno-franceză

REGIA: Sergiu Nicolaescu

SCENARIUL: Titus Popovici

IMAGINEA: Costache Ciubotaru

MUZICA: Theodor Grigoriu

DECORURI: Liviu Popa, Viorel Ghenea

COSTUME: Hortensia Georgescu

SUNETUL: Ing. A. Salamanian

MONTAJUL: Yolanda Mîntulescu

INTERPRETEAZĂ: Amza Pellea, Marie José Nat, Pierre Brice, Emil Botta, Gyorgy Kovács, Georges Marchall, Geo Barton, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu, Vasile Cosma, Alexandru Herescu, Sergiu Nicolaescu.

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic «Casa Scînteii» — București

41.017

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei


nr 3
ANUL V (51)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică